

What's he building in there?

Linjer i Tom Waits' sanglyrikk



© Anton Corbijn

Av Anlaug Færevåg

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet

Veiledet av Hans H. Skei

UNIVERSITETET I OSLO

November 2010

Sammendrag

Denne avhandlingen undersøker det sanglyriske forfatterskapet til den amerikanske artisten Tom Waits, med det mål å finne særtrekk ved, og skaffe kunnskap om, Waits' skrivemåte og lyrikk. Samfunnets skyggeliv har hele tiden vært et gjennomgående tema hos Waits. Min hypotese er at disse skildringene gjerne er sentimentale, nostalgiske og romantiserende tidlig i karrieren, men at det etter hvert utvikles et rikere og mørkere tekstunivers, preget av tapte illusjoner.

For å få fram flere trekk ved tekstene er oppgavens hoveddel, lesningen, delt inn i tre innfallsvinkler. Ett kapittel undersøker et av motivene som går igjen gjennom hele karrieren: månen. Det undersøkes hvordan motivet brukes, om det har en statisk eller vekslende betydning, og om det kan sies å binde sammen forfatterskapet.

Ett kapittel ser på historien om og utviklingen til "Frank", karakteren som opptrådte første gang i sangen "Frank's Wild Years" på albumet *Swordfishtrombones*, og som deretter ble til musikalen og albumet *Franks Wild Years*.

Det siste lesningskapitlet tar for seg albumet *Blood Money*, som består av låter skrevet til Robert Wilsons oppsetning av Georg Büchners *Woyzeck*. Hvordan forholder sangtekstene seg til historien de er skrevet til, og hvordan leses de utenfor denne? Skiller skrivemåten seg ut på dette albumet, eller har den gjenkjennelige trekk?

Det leses til sammen ni tekster i avhandlingen, tre for hver innfallsvinkel.

Forord

Arbeidet med denne avhandlingen har vært interessant, lærerikt og morsomt. Det har også vært møysommelig og frustrerende, men heldigvis har det vært hjelp å få. Tusen takk til Hans Hansen Skei for kyndig veiledning, Odd Eirik Færevåg for uvurderlige kommentarer, interesse og oppmuntring, Marit Færevåg for korrekturlesing og pådrivervirksomhet, Rasmus Baadstø Norsted og Gro Synnøve Færevåg for korrektur og kommentarer, og Anders Færevåg for økonomisk hjelp i krisetider.

INNHold

SAMMENDRAG	III
FORORD	IV
INNHold	V
1. INNLEDNING	1
1.1. "TOM WAITS FOR NO ONE": MANNEN, MYTEN OG KARRIEREN	1
1.2. SANG ELLER LYRIKK? OM EN OMDISKUTERT SJANGER	7
1.3. HELHET ELLER DELER? OM SANGLYRIKKENS KOMPLEKSITET	8
1.4. SANGLYRISKE SÆRTREKK	12
1.5. HVA ER DET HAN BYGGER? OPPGAVENS AVGRENSING, SIKTEMÅL OG PROBLEMSTILLING	13
2. MÅNEFASER	15
2.1. NATTERAVNER OG GATELIV	15
2.1.1. "NIGHTHAWK POSTCARDS" SOM GATESKILDRING	24
2.1.2. MÅNEN I "NIGHTHAWK POSTCARDS"	25
2.2. "IT AIN'T WHAT THE MOON DID"	26
2.2.1. MÅNEN I "TOM TRAUBERT'S BLUES"	34
2.3. SKØYTER, SURREALISME OG SAVN	35
2.3.1. MÅNEN I "ALICE"	40
3. FRANKS VILLE ÅR	43
3.1. "NEVER COULD STAND THAT DOG"	44
3.2. ET FARLIG STRØK	49
3.2.1. "9 TH & HENNEPIN": EN FRANK-HISTORIE?	55
3.3. TILBAKE TIL FORTIDEN	57
4. BLOOD MONEY: WAITSISK VRI PÅ TYSK PRE-EKSPRESJONISME	64
4.1. GEORG BÜCHNERS WOYZECK	64
4.2. WAITS OG WILSONS WOYZECK	66
4.3. DESPERASJON OG HAVARI	67
4.3.1. "GOD'S AWAY ON BUSINESS" I FORHOLD TIL <i>WOYZECK</i>	73
4.4. MENNESKET DANSER ETTER LIVETS PIPE	75
4.4.1. "STARVING IN THE BELLY OF A WHALE" I FORHOLD TIL <i>WOYZECK</i>	82
4.5. "THE QUESTION BEGS THE ANSWER"	84
4.5.1. "ALL THE WORLD IS GREEN" I FORHOLD TIL <i>WOYZECK</i>	89
5. AVSLUTNING: "WHAT THE HELL IS HE BUILDING IN THERE?"	92
VEDLEGG 1: MÅNEREFERANSENE SAMLET	98

VEDLEGG 2: WALTZING MATILDA	108
VEDLEGG 3: GOD'S AWAY ON BUSINESS	109
VEDLEGG 4: STARVING IN THE BELLY (OF A WHALE)	110
VEDLEGG 5: ALL THE WORLD'S GREEN	111
LITTERATUR	112

Kapittel 1:

Innledning

1.1. “Tom waits for no one”: Mannen, myten og karrieren

“Tom Waits” is as much a character created for his fans as it is a real man behind the closed doors of family life. “Am I Frank Sinatra or am I Jimi Hendrix?” he said when I asked him if his persona had ever merged with his actual personality. “Or am I Jimi Sinatra? It’s a ventriloquist act, everybody does one.” (Hoskyns 2009:xvii)

Den 7. desember 2009 fylte Thomas Alan Waits 60 år, noe som gikk langt fra upåaktet hen her i Norge. Det var innslag om ham i flere kulturprogrammer på tv, og en rekke store norske artister samlet seg på Rockefeller i Oslo til en tribute-konsert. Både her hjemme og i øvrige land er han høyt aktet, både som musiker og sanglyriker; blant annet er han en av få artister som generelt regnes for å bli bedre og bedre, i stedet for å tape seg med årene. Dette henger antakeligvis sammen med hans stadige vilje til å utvikle og utfordre, til å skape noe nytt og annerledes, i tillegg til en gjennomgående lekende holdning til skapeprossessen. Han er også en såkalt “musikernes musiker”; en mange musikere nevner som inspirasjonskilde, men som aldri har blitt superstjerne selv.

Det har blitt skrevet noen biografier om Tom Waits, på tross av at dette etter sigende er en relativt vanskelig oppgave. Waits har gjennom hele karrieren vernet om privatlivet ved å gi få og unnnvikende intervjuer, og ved å ofte lyve en del i de han gir. Man vet med sikkerhet at han ble født i Whittier, en av Los Angeles’ forsteder, og at foreldrene var Frank og Alma¹ Waits. Omstendighetene rundt er imidlertid omgitt av selvlagde myter og skrøner. Blant annet svarte han, under et intervju på The Late Show with David Letterman i 1986, på spørsmål om hvordan foreldrene hans var: ”My father was an exhaust manifold and my mother was a tree”.² Barney Hoskyns, forfatter av den sist utgitte biografien, skriver: “The circumstances of Waits’ birth are shrouded in the mystery he prefers. Under duress he’ll concede that he was born ’at a very young age’ but remains cagey about the details beyond the actual date” (Hoskyns 2009:6). Ved å besvare personlige spørsmål med vittigheter og absurditeter har han skapt og opprettholdt en nærmest mytisk persona, samtidig som den “egentlige” Waits har blitt holdt skjult. Angående fødselen har han flere ganger påstått at han ble født i en taxi

¹ Alma Waits var forøvrig av norsk avstamning, noe som nok ikke har lagt kjepper i hjulene for sønnens popularitet i Norge.

² Kan sees på Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=fKSIDg_cn8I&feature=related

utenfor sykehuset, og at han sporenstreks betalte sjåføren og ba ham kjøre ham til nærmeste barberer. Eller at han gikk rett ut og lette etter jobb. Eller at han ikke fikk betalt sjåføren, fordi han hadde glemt lommeboken i et annet par bukser. Nå er det selvsagt ikke så viktig å vite om han ble født i en taxi eller ikke, men fordi han har behandlet mange andre personlige spørsmål på samme måte er det vanskelig for biografer å skille sannhet fra skrøner. Mens Barney Hoskyns intervjuet en mengde personer rundt Waits – og fikk avslag fra mange andre – for å tegne et grundig og mest mulig sannferdig bilde av hans liv, valgte Jay S. Jacobs (*Wild Years. The Music and Myth of Tom Waits*, 2000/2006) å fokusere hovedsakelig på den musikalske karrieren. I innledningen tar han forbehold: “I have to acknowledge right off the bat that many of the things described in the coming chapters quite possibly never happened – except in the mind of a compelling self-mythologizer” (Jacobs 2006:17). Han legger til at de likevel er viktige biter i det puslespillet som er Tom Waits. Man kan for eksempel tenke seg at dette ikke bare gjøres for å verne om privatlivet, men også for å skille tydelig mellom kunstner og verk.

Tom Waits’ musikalske karriere begynte så smått på tampen av 60-tallet, da han fikk noen spillejobber på et sted hvor han jobbet som dørvakt. Han spilte både eget og andres materiale, blant annet Ray Charles og en del Bob Dylan, og allerede da gjorde han inntrykk på publikum (Hoskyns 2009). Her utviklet han også en av sine låtskrivermetoder, nemlig tyvlytting: han hørte biter av folks samtaler og tok notater. Når han deretter satte ulike brokker sammen, syntes han det lå musikk gjemt i det (Jacobs 2006:33). Han fikk flere spillejobber, og i 1971, på populære Troubadour Club i Los Angeles, imponerte han manager Herb Cohen.³ Cohen tok ham under vingen og inn i stallen, og i 1972 fikk Waits kontrakt med Elektra/Asylum⁴ Records (Jacobs 2006).

Debutalbumet *Closing Time* kom ut i 1973, og lydbildet var ganske langt fra Tom Waits av i dag, med sin blanding av ganske strengt *jazz crooning*, folk og blues, samt utstrakt bruk av strykere. Tekstene var stort sett ganske sentimentale, til dels banale, og av og til rett ut rørende (spesielt “Martha”). På tross av at Waits ennå ikke hadde funnet fram til det mer originale og kompromissløse lydbildet vi kjenner i dag, er det et svært godt og gjennomført album, og ikke minst en imponerende debut. Den fikk en del oppmerksomhet i musikk-kretser, og Waits ble, sammen med debuterende Bruce Springsteen, av mange sett på som rockens (!) framtid (Jacobs 2006). Neste plate, *The Heart of Saturday Night*, kom allerede året etter. Musikalsk er den laget over en lignende lest som *Closing Time*, men tekstene er jevnt

³ Cohen var manager for blant andre Frank Zappa and the Mothers of Invention, Tim Buckley, Captain Beefheart og Linda Ronstadt.

⁴ Elektra og Asylum var opprinnelig to plateselskaper, men ble slått sammen i 1972.

over mindre banale og mer interessante. Som Jacobs (2006) skriver: “All told, *The Heart of Saturday Night* was an enormous step forward in artistic terms. *Closing Time* had been an impressive debut, but this was an album for the ages” (55). Produsenten på albumet hadde tidligere arbeidet med innspillingen av en av Jack Kerouacs jazz- og poesi-plater, og mente at Waits’ materiale hadde mange av de samme kvalitetene (Jacobs 2006). Dette kommer kanskje tydeligst fram på “The Ghosts of Saturday Night” og “Diamonds on my Windshield”, Waits’ første spoken word-låter, hvor lyrikken blir framført til henholdsvis en gående bassgang⁵ og rolig piano. Selv om plata ikke solgte som forventet la flere merke til ham, og han ble hyret inn som oppvarming til en rekke turneer.⁶

Tredje utgivelse, *Nighthawks at the Diner* (1975), ble spilt inn live i studio, og er på mange måter en musikalsk og tekstlig videreføring av det foregående albumets ovennevnte låter. Tekstene er generelt lengre og vittigere enn tidligere, og noen av dem veldig detaljerte i sin utmaling av nattlige scener. Mange av låtene er imidlertid ganske like hverandre, noe som nok bidro til at plata både solgte dårlig og fikk jevnt over negative anmeldelser (Jacobs 2006). Med sitt fjerde album, *Small Change* fra 1976, kan man, på tross av mange likheter med de foregående, ane en utvikling. Jacobs beskriver det slik: “The lyrics [...] had a dark immediacy to them, a sense of hurting that Waits hadn’t really tapped before” (2006:68). Det kanskje beste eksempelet på dette finner man allerede i åpningssporet, vemodige “Tom Traubert’s Blues”. En medvirkende faktor er helt klart stemmen, som riktignok alltid hadde vært raspende, men aldri så rusten. Med rustenheten følger en inderlighet det er vanskelig for “perfekte” stemmer å oppnå. *Small Change* ble Tom Waits’ kommersielle gjennombrudd: Den var både en kritiker- og salgssuksess, og Waits havnet for første gang på Billboardlisten (Jacobs 2006).

Waits fortsatte den høye utgivelsesfrekvensen med *Foreign Affairs* i 1977. Her sang han blant annet duett med Bette Midler og hyllet sine Beat-helter generelt og *On the Road* spesielt, i låten “Jack and Neal⁷/California, Here I Come”. På tross av albumets relativt høye kvalitet og Bette Midlers medvirkning, solgte det dårlig, noe Jacobs forklarer med Waits’ kompromissløshet og det platekjøpende publikums notorisk vinglete tendenser (2006:81). Dette stoppet imidlertid ikke Waits’ produktivitet. Året etter ga han ut *Blue Valentine*, og som tittelen antyder var blues den dominerende sjangeren her. Tekstene hører på sin side til

⁵ *Gåbass* er den mest logiske norske versjonen av det engelske uttrykket *walking bass*: “a bass part in 4/4 time in which a note is played on each beat of the bar and which typically moves up and down the scale in small steps” (Apple Dictionary). Man skjønner hva som menes når man hører det.

⁶ Det mest kjente tilfellet er da han varma opp for legendariske Frank Zappa and the Mothers of Invention, og ble bua ut nesten hver eneste kveld av harde Zappafans som skrek: “We want Frank! We want Frank!”

⁷ Henholdsvis Kerouac og Cassady. I låten drar de, ikke overraskende, på biltur.

detektivsjangeren, skal man tro Waits selv (Jacobs 2006). Den fikk gode kritikker, men solgte dårlig, og for første gang siden debuten gikk det et år uten en utgivelse. Våren 1980 ble Waits spurt om å skrive musikken til Francis Ford Coppolas neste film, *One From the Heart*, noe han takket ja til. I forbindelse med dette arbeidet møtte han også sin framtidige ektefelle, Kathleen Brennan, som etter sigende hjalp ham å endre de destruktive drikkevanene han hadde lagt seg til – dels for å leve opp til den rufsete scenepersonaen han skapte veldig tidlig – og oppmuntret ham til å utvikle seg kunstnerisk (Jacobs 2006).

Waits tok en pause i arbeidet med filmmusikken for å skrive og gi ut *Heartattack And Vine* (1980). Den mest kjente låten herfra er antagelig kjærlighetssangen “Jersey Girl”, som Bruce Springsteen har spredt vidt og bredt ved å ofte synge den på konserter. *Heartattack And Vine* blir av mange ansett for å være et overgangsalbum, fordi det innehar orkestrerte ballader som peker bakover, og mer lydeksperimenterende låter som peker framover i Waits’ *oeuvre*. Albumet fikk gode kritikker og solgte bedre enn de to foregående, men gjorde det likevel langt fra godt (Jacobs 2006:104), og Waits fortsatte arbeidet med *One From the Heart*. Dessverre ble filmen *One From the Heart* en flopp, mens soundtracket (1982) ble nominert til Oscar.

I 1983 kom det albumet som kan sies å være begynnelsen på den Waits vi kjenner i dag, den mer eksperimentelle og derfor mindre tilgjengelige: *Swordfishtrombones*. Det er dog flere grunner til at dette albumet representerer et vendepunkt i Waits’ karriere: For det første byttet han plateselskap, fra Elektra/Asylum til Island, fordi førstnevnte mente albumet var for merkelig og ville ha ham til å lage noe annet og mer tilgjengelig, noe han nektet. Han brøt også med manager Herb Cohen da han oppdaget at avtalen dem i mellom ga ham mye mindre av fortjenesten enn hva som var vanlig, og i tillegg ga Cohen rettighetene til alle sangene. Denne forandringen gis Brennan mye av æren for, da Waits og Brennan hadde giftet seg året før, og sistnevnte hadde en god del mer forretningssans enn Waits selv. For det andre er dette den første platen han produserte selv, og han hadde derfor full kontroll over prosessen og det ferdige resultatet (Jacobs 2006). For det tredje begynte han så smått å eksperimentere med stemmen, og å anse den som et instrument på lik linje med andre. Han kuttet ut de tidligere mye brukte strykerne, kuttet ned på piano, og gikk for blåsere (men for første gang ingen saksofon), orgel og mye perkusjon. Arrangementene ble mindre harmoniske, til fordel for noe mer skeivt og krøkkete, som ofte ble sammenlignet med Kurt Weill⁸ og Captain Beefheart⁹.

⁸ Waits hadde ikke noe forhold til Weill før denne sammeligningen, men ble etterhvert så glad i musikken at han bidro på tributealbumet *Lost in the Stars*, med en versjon av “What Keeps Mankind Alive?” (Jacobs 2006:129).

⁹ I følge Jacobs var platen faktisk til dels inspirert av Captain Beefheart, i tillegg til komponisten og

Tekstlig beholdt Waits sin forkjærlighet for outsiders og bildeskisserende detaljer, men gikk litt bort fra skildringene av alkoholikere og barliv, i retning av det smått absurde.

Anmeldelsene var nær ved panegyriske, men albumet solgte bare godt i Europa (Jacobs 2006).

De påfølgende årene samarbeidet Waits og Brennan om musikalen *Franks Wild Years*, som tok utgangspunkt i karakteren Frank fra “Frank’s Wild Years”¹⁰. Den hadde premiere i Chicago i 1986, med Waits selv i hovedrollen og den etter hvert kjente skuespilleren Gary Sinise som instruktør (Jacobs 2006). Før de kom så langt ble imidlertid *Rain Dogs*¹¹ (1985) gitt ut, albumet som av mange blir regnet for å være Waits’ beste, og hvor Keith Richards bidrar på noen av låtene. *Rain Dogs* er lydlig enda mer eksperimentell enn *Swordfishtrombones*, og tekstlig minst like surrealistisk. Ikke overraskende fikk også denne gode kritikker, men solgte dårlig (Jacobs 2006:131). Låtene fra *Franks Wild Years* ble gitt ut på plate i 1987, i litt andre versjoner. Det var på ingen måte i tiden stilmessig (Bon Jovi regjerte listene samme år), så igjen solgte et bra album dårlig. Denne utgivelsen var, i følge Waits selv, avslutningen på en musikalsk periode som inkluderer *Swordfishtrombones* og *Rain Dogs* (Jacobs 2006:143). Helt klar for noe nytt var han dog ikke; de to påfølgende utgivelsene var et livealbum (*Big Time*, 1988) og et nytt filmsoundtrack (*Night on Earth* av Jim Jarmusch, 1992). Samme år som sistnevnte ga han også ut *Bone Machine*, et album hvor død er et overgripende tema, med blant annet en låt skrevet som et selvmordsbrev. Musikken sto i stil til tematikken, og var tidvis det særste han hadde laget, men ikke uten de sedvanlige innslagene av melankolske melodier. Albumet fikk gode kritikker, vant til og med en Grammy for “Best Alternative Album of the Year”, men var ingen salgssuksess.

I 1993 kom albumet *The Black Rider*, med musikken fra en musikal av samme navn, instruert av Robert Wilson, skrevet av William Burroughs, og basert på en gammel tysk legende (Jacobs 2006:170). Dette ble starten på flere år med sporadisk samarbeid mellom Waits og Wilson. Allerede i 1992 bestemte de seg for å samarbeide om en musikal til, *Alice*, og denne gangen ble også Kathleen Brennan med. *Alice*, musikalsk mye mer tilgjengelig enn *The Black Rider*, ble satt opp på Thalia Theater i Hamburg sent samme år. Albumversjonen kom først i 2002. Neste album, *Mule Variations*, kom ikke før i 1999. Året før brøt Waits med Island Records, fordi de ble kjøpt opp og tok en annen retning, og i 1999 signerte han med det musikerdrevne Epitaphs underavdeling, Anti, hvor han fortsatt holder til (Jacobs 2006:177).

instrumentmakeren Harry Partch (2006:116-117).

¹⁰ Spor nummer ni på *Swordfishtrombones*.

¹¹ Tittelen refererer til at hunder har vanskelig for å finne veien hjem når det regner, fordi regnet vasker bort luktene. I følge Jacobs brukte Waits dette som en metafor for “New York’s army of homeless people” (Jacobs 2006:128).

Mule Variations er jevnt over mer tilgjengelig enn de siste han ga ut før dette, men på en annen og mindre sentimental måte enn hans tidligste plater. Som de fleste av hans album varierer den mellom rart og rørende. På tross av nådeløse tider i musikkbransjen, havnet *Mule Variations* på Billboardlisten, ble kåret til årets plate av musikkmagasinet *Mojo* og ble nominert til to Grammypriser. En av disse, prisen for “Best Contemporary Folk Album”, ble vunnet (Jacobs 2006:184).

Året etter var det tid for nok et musikalsamarbeid med Robert Wilson, denne gangen med utgangspunkt i Georg Büchners *Woyzeck* (1837). Stykket hadde premiere på Betty Nansen Theater i København samme år, og albumet, omdøpt til *Blood Money*, ble sluppet samtidig med *Alice* i 2002. Begge havnet rett på Billboardlisten, på tross av det dristige dobbeltslipppet (Jacobs 2006). Neste album, *Real Gone*, kom i 2004 og inneholder hans første par politiske tekster. Det var også hans første album helt uten bruk av piano, men til gjengjeld brukte han stemmen mer enn vanlig, gjennom *beatboxing*.¹² Faktisk virker det hele tidvis hip hop-inspirert, noe Jacobs mener kan være påvirket av sønnen Casey, som bidro med perkusjon på albumet (Jacobs 2006:210). Resultatet er både interessant og stort sett ganske utilgjengelig, selv til Waits å være, og selv om også dette albumet havnet på Billboardlisten, var det det første på lenge som fikk til dels lunken kritikk. Waits’ foreløpig siste utgivelse, med unntak av liveplata *Glitter and Doom* fra 2009, kom i 2006. *Orphans: Brawlers, Bawlers and Bastards* er et trippelalbum som ble gitt ut i begrenset opplag. Det inneholder 56 sanger, hvorav 30 var nye, og de fleste andre tidligere uutgitte (derav navnet “orphans”). Som undertittelen antyder er albumet delt inn i tre, for henholdsvis de tøffe, de melankolske og de mer eksperimentelle låtene.¹³ Det mottok gode kritikker, og ble nominert til Grammy for “Best Contemporary Album”. Tom Waits jobber etter sigende med nytt album i disse dager (våren 2010), og har i følge plateselskapet Antis hjemmesider i tillegg et nytt samarbeidsprosjekt med Robert Wilson på gang, foreløpig satt til å åpne i Paris i 2011.

Til slutt kan det nevnes at selv om det er musikken som er Waits’ hovedbeskjeftigelse, har han i tillegg til å bidra med musikk på flere filmer også oppnådd et visst ry som skuespiller. Siden 1978 har han opptrådt i 26 filmer, regissert av blant andre Jim Jarmusch, Francis Ford Coppola, Robert Altman og Terry Gilliam. I skrivende stund er det også en fotobok på trappene, et samarbeidsprosjekt mellom Tom Waits og fotografen Anton Corbijn. Den inneholder Corbijns mange portretter av Waits, samt 48 sider med bilder og tekst signert sistnevnte.

¹² Beatboxing er kunsten å bruke munnen og stemmen som en slags trommemaskin, og oppsto innen hip hop.

¹³ Ordet *brawl* betyr krangel eller slagsmål, *bawl* betyr bl.a. høylytt gråt, og *bastard* betyr, ja nettopp, bastard.

1.2. Sang eller lyrikk? Om en omdiskutert sjanger

Heia sanglyrikken!
Heia sanglyrikken!
Heia sanglyrikken!
Heia sanglyrikken!
Heia heia heia!
Heia sanglyrikken!
(O.E. Færevåg, 05.08.07)

Sanglyrikk er en komplisert sjanger. Den har i mange år blitt nedvurdert under merkelappen kommersiell triviallitteratur, blant annet fordi den, innsunget på plate og integrert i musikk, selger mye mer enn diktsamlinger. Populærkultur og lavkultur var lenge synonyme, og man mente at sanglyrikken ikke hadde like høy kunstnerisk kvalitet som “boklyrikken”. Dette har sin naturlige forklaring i at mye av det som blir sunget er svært banalt og klisjefyllt, og at disse sangene ofte kan synes å dominere, i hvert fall når det gjelder musikk man ikke oppsøker selv, men som vanskelig kan unngås. Akademia var derfor i mange år skeptisk til å bruke tid på dette, noe som selvsagt var både generaliserende og urettferdig, fordi en del sanglyrikk faktisk er god. Kan hende er dette oftere tilfelle når det gjelder artister som ikke lar seg kontrollere av plateselskapene, og kanskje ikke – denne oppgaven skal ikke begi seg inn på en slik diskusjon.

Uansett har sanglyrikken etter hvert blitt tatt delvis inn i varmen, mye på grunn av populariteten til respekterte lyrikere som Bob Dylan og Leonard Cohen. Med en bok om hver av dem – det vil si lyrikken deres – har litteraturprofessor Erling Aadland bidratt mye til denne utviklingen i Norge. I forordet til boken *And the Moon is High – noen forsøk på å lese Bob Dylan* (1998), skriver han at hans forsett med utgivelsen var:

[...] å utfordre den sosial-logiske oppfatningen av populærlyrikk som triviallitteratur. Denne oppfatningen skjuler en verdidom som innebærer en usunn ideologisk legning. Dette er betenkelig fordi det ikke finnes noen instanser som kunne gi autoritet til den normative ideologikritikk som dessverre har preget studiet av masselitteraturen altfor lenge. (Aadland 1998:7)

Dette var altså Aadlands prosjekt for elleve år siden, og mye har skjedd siden da. Blant annet har han, sammen med en annen sanglyrikkforkjemper, professor Arild Linneberg, i flere år undervist i bachelor-/masteremnet Sanglyrikk ved Universitetet i Bergen. I tillegg til at det undervises i sjangeren ved UiB, er den også viet plass i Christian Janss' og Christian Refsums innføring i diktlesning, *Lyrikkens liv. En innføring i diktlesning* (2003), riktignok som en ettertanke helt til slutt, i kapitlene “Sangbar lyrikk” og “Lyrikk og populærkultur”.

Selve begrepet “sanglyrikk” er, såvidt meg bekjent, ganske nytt og lite utbredt. Aadland bruker det i tittelen på boken *Love itself. Et essay om Leonard Cohens sanglyrikk* (2003), og kanskje var det nettopp her det ble lansert. Det virker i så fall sannsynlig at det i denne lanseringen lå et ønske om å endre holdninger, ved å plassere “sangtekster” i samme kategori som poesi. Det morsomme er at dette nye begrepet i bunn og grunn er en form for pleonasme. Det har vært vanlig å trekke inn etymologi og historie når sanglyrikken skal forsvares: at ordet lyrikk har sitt opphav i det greske *lyra*, som betyr lyre, og *lyrikos*, som betyr “singing to the lyre” (Online Etymology Dictionary), viser at lyrikken fra gammelt av var uløselig knyttet til musikk og sang; den rent skriftlige lyrikken tok ikke over før i renessansen (Lothe, Refsum og Solberg 1999:146). Selv om ordet lyrikk egentlig innebærer sang og musikk, har ordets bruksområde altså forskjøvet seg i en slik grad at det var nødvendig å legge til “sang” når det skulle brukes om sangtekster.

At sanglyrikken er den “egentlige” lyrikken, sier likevel lite om kvalitetsnivået. Det burde være selvsagt for de fleste at sanglyrikk kan være både like bra og like dårlig som boklyrikk, men fordi deler av musikkbransjen er mer opptatt av å lage hits enn av å kvalitetssikre musikk og tekst, og fordi, som nevnt, plater selger bedre enn diktsamlinger, er det større mengder dårlig sanglyrikk enn dårlig boklyrikk å finne i offentligheten. Heldigvis er det også mye bra.

1.3. Helhet eller deler? Om sanglyrikkens kompleksitet

Sanglyrikk er litteratur i “real time”.
Erling Aadland, 2007

Den viktigste grunnen til at sanglyrikk er en problematisk sjanger innenfor litteraturvitenskapen er imidlertid dens kompleksitet. Det er ikke snakk om isolerte ord trykket på papir, men om en del av et hele: sangen slik den fremføres – en hendelse i “real time”. Derfor er det kanskje ikke bare et pleonastisk, men også et nødvendig begrep; for selv om sangtekster er lyrikk, og gjerne kan analyseres som “ren boklyrikk” om man velger å isolere det tekstlige, er de også noe *mer*. De er i sitt vesen performative, og for både musikk- og litteraturvitere er det vanskelig å vite hvordan en skal forholde seg til sammenhengen mellom teksten og musikken. Skal en diktanalyse ta hensyn til det musikalske aspektet, eller skal den kun forholde seg til det rent tekstlige? Hvordan skal sanglyrikk behandles?

En ikke uvanlig oppfatning er at man ikke bør analysere sanglyrikk isolert, fordi den da reduseres. Aadland (1998) er enig i at det er vanskelig, men mener det verken er umulig eller dumt; *Kong Oidipus* og lignende stykker var opprinnelig mye mer komplekse enn det vi

forholder oss til i dag, uten at det problematiseres i særlig grad. Dette betyr ikke at Aadland framhever teksten som det beste ved en låt, eller at han tar lett på å isolere lyrikken. I *And the Moon is High...* skriver han:

Mange vil nok mene at det er en villfarelse å isolere komponenter som til de grader er sammenføydd i singer-songwriterens virke. Et slikt synspunkt har mye for seg, og det viser til fulle hvor sårt de estetiske fag trenger *tverrsaklighet* – utover og hinsides fellesprosjekter og fellesseminarer. Vi trenger kanskje en ny type forskere, som er preget av nyere erfaringer, folk som møter fenomenene fritt som fenomener, og ikke sammensatte produkter. Det siste er dessverre altfor ofte tilfelle; vi betrakter kunsten som et hele sammensatt av deler. Vi må omsider vedgå at vi ikke trenger denne forutsetningen; vi må frigjøre oss fra den hermeneutiske sirkel i denne forkjærte anvendelse av den. Når dette er innrømmet, vil vi tilføye at det å isolere (i den grad det lar seg gjøre) komponenter som hører sammen i den aktuelle erfaring, ikke er å forakte. Enhver betenkning må på et eller annet punkt isolere analytisk. Håpet er at syntesen følger. (1998:12)

Aadland synes med andre ord å hevde at man ideelt sett burde klare å behandle kunst som et helhetlig, ikke sammensatt fenomen, men at dette foreløpig er vanskelig, og at man i all analyse uansett er nødt til å velge ut enkelte aspekter å fokusere på. I litteraturvitenskapens foreløpige behandling av sanglyrikk er normen å se helt bort fra det musikalske og performative aspektet, selv om begge deler blir forsøkt, i hvert fall i Dylan-forskningen, som vel er den største per i dag.

Kaja Schjerven Mollerin behandler så vidt dette spørsmålet i sin masteroppgave “*With one hand waving free*” *Om tradisjonen, tyveriet og flukten i Bob Dylans forfatterskap* (2006). I en kort gjennomgang av sekundærlitteraturen viser hun at Dylan-forskningen kan deles inn i tre ulike holdninger: de som mener det er umulig å isolere delene uten å redusere både dem og helheten, de som mener at en slik isolering er uproblematisk, og de som “ikke synes å forholde seg til dette som en problemstilling i det hele tatt” (2006:4). Med sin hovedoppgave *Dance Me To The End Of Love – Den problematiske kjærligheten og en reise mot innsikt* (2005) om Leonard Cohens sanglyrikk, plasserer Marianne Hoff Engesland seg i den andre kategorien, og kanskje også den tredje, i det hun forholder seg utelukkende til tekstene uten å problematisere det. Schjerven Mollerin plasserer både seg selv og Erling Aadland i den andre kategorien, med den modifikasjon at de er seg bevisst at “tekstene *er* en del av et sammensatt uttrykk” (Mollerin 2006:5), uten å ta det med inn i analysen. Men selv om Aadland i sine skriftlige analyser holder lyrikken og musikken adskilt, var det annerledes under forelesningene i Sanglyrikk (høsten 2007), der alle omtalte sanger ble spilt høyt, og musikalske aspekter diskutert. Selv om musikken ofte blir utelatt i den skriftlige forskningen,

ble den, i dette tilfellet, beholdt i undervisningen; kanskje i et forsøk på å oppfordre til *tverrsaklighet*.

Waits-forskningen er foreløpig forsvinnende liten, spesielt innen litteraturvitenskapen. Jeg har derfor tatt med forskning fra andre fagfelt i sekundærlitteraturen jeg forholder meg til. Hvordan har tidligere oppgaver og artikler forholdt seg til forholdet mellom musikk og lyrikk?

I sin masteroppgave *Human Oddities, Rain Dogs, and other Wanderers: Character and Narrative in the Music of Tom Waits* (2000) synes ikke Corinne Kessel å forholde seg til de forskjellige låtene annet enn som selvfølgelige helheter. I sammendraget skriver hun: “Tom Waits' music is powered by the depth and strength of his characters and their narrative expression. This thesis identifies the characters that unfold in the course of Tom Waits' musical career [...] and studies the effects of their pervasiveness in his lyrics, music instrumentation, voice, persona, and performance style.” (Kessel 2000) Selv om Kessel leverte oppgaven ved Department of Music, valgte hun å holde hovedfokus på det tekstlige – fordi hun mener at karakterene *driver* musikken, helheten, og at musikken, på sin side, er med på å definere karakterene. Under analysene trekker hun inn både det musikalske og det tekstlige.

Forfatteren og akademiker John A. Scott har, i artikkelen “On The Way To Burma Shave: Tom Waits & Ballad Form” (1980), en strukturalistisk tilnærming til låten “Burma Shave”; han viser tekstens struktur ved hjelp av en tegnet figur og undersøker i hvilken grad den korresponderer med Vladimir Propps funksjoner, slik Propp fant dem i russiske folkeeventyr. Han drar i tillegg både musikk og stemmebruk inn i analysen: “At various points the text is accented by the use of vocal mannerisms (o) which take the form of exaggerations of either vowel sound or inflexion” (Scott 1980:105), og går også til konsertversjonen og platecoveret for ytterligere tolkningsgrunnlag.

I artikkelen “Musical Apocalypse: Tom Waits' *Bone Machine*” (2007) tar doktorgradskandidat og musiker Angela Jones for seg albumet *Bone Machine* i lys av Jacques Derridas begrep “apocalyptic tone”. Hun mener det apokalyptiske som tema har blitt oversatt innen populærmusikken, og forsøker å finne ut hva det apokalyptiske “might *sound* like, were it to be rendered musically” (Jones 2007). Men selv om musikken står i fokus, inngår både sanglyrikken og platecoveret i argumentasjonen, noe som tyder på at også hun finner det vanskelig å skulle skille dem helt; de inngår i den populærmusikalske helheten.

Den eneste norske, akademiske artikkelen jeg har funnet om Waits er skrevet av litteraturviter og førsteamanuensis ved Høgskolen i Sør-Trøndelag, Arne Johannes Aasen.

”Tom Waits – lyrikk som iscenesetting” sto på trykk i *riss* nr. 2, 2002, og ser på forholdet mellom lyrikk og musikk, eksemplifisert gjennom Waits-låten ”Shore Leave”. Aasen skriver at sanglyrikk er utfordrende for litteraturvitere, nettopp fordi teksten inngår i et samspill med andre elementer: ”På eit abstrakt plan kan ein seie at det betydningsberande materialet kan delast i fire: lyrikk, sang, iscenesetting og instrumentering” (Aasen 2002:88). I ”Shore Leave”, for eksempel, iscenesetter Waits sangens karakter, en soldat, gjennom sangen. Variasjoner i stemmebruk markerer i tillegg ulikheter i strofenes innhold, og kan slik være med på å styre teksttolkningen (Aasen 2002). Også instrumentvalg og arrangement kan være betydningsbærende, skriver Aasen, og peker på hvordan en banjo i ”Shore Leave” er med på å ”etablere den geografiske og kulturelle konteksten rundt hendingane i monologen” (Aasen 2002:91). Aasen sier ikke noe om eventuelle fordeler/vanskeligheter med å isolere lyrikken kontra å se på helheten. I stedet undersøker han sanglyrikkens kompleksitet nettopp ved å gjøre sistnevnte.

Det siste eksempelet jeg skal nevne her er artikkelen “’Workin’ Hard, Hardly Workin’/Hey Man, You Know Me’”: Tom Waits, Sound, and the Theatrics of Masculinity” (2007) av Gabriel Solis, professor i Musicology ved University of Illinois. Han tar for seg utøveren Tom Waits i forhold til en slags iscenesettelse av maskulinitet, “[...] with a particular emphasis on the ways Waits uses musical sound – texture, timbre, the ‘grain of the voice’ – to create theatrical reflections on masculinity out of musical form and text” (Solis 2007:27). Solis bruker en del plass på en generell gjennomgang av kjønns- og identitetsforskning, før han knytter det til Tom Waits og hele hans performative persona: sangene, framføringen av dem, liveshowene og til og med noen av filmrollene. Han har med andre ord en ganske bred vinkling og går ikke dypt ned i noen av låtene, verken i det tekstlige eller musikalske. Han plukker fram det han trenger for å undersøke fremstillingen av maskulinitet og identitet hos Waits på et generelt plan.

For å gå tilbake til Mollerin og de tre postulerte holdningene til sanglyrikk og musikk: Jeg synes alle posisjonene har noe fornuftig å fare med, men kommer selv til å forsøke å forholde meg til musikken og performativiteten i sterkere grad enn Aadland og Mollerin. En av grunnene er knyttet til det Mollerin skriver om at “den mest åpenbare begrunnelsen for å lese Dylans tekster løsrevet fra framføringen er at de faktisk foreligger i bokform” (2006:6). Her snakker hun ikke om de mange sangbøkene med tekst, noter og besifring, men om en ren diktsamling. Dette har, så vidt jeg kan se, aldri blitt gjort med tekstene til Waits – i hvert fall ikke i offisiell versjon. Den viktigste grunnen er imidlertid at musikken hos Waits ofte er såpass påtrengende, kraftfull og vesentlig, og at Waits sine låter i stor grad dreier seg om

helhetlig stemningsskaping, slik at det nesten er vanskeligere å isolere det lyriske enn å la være. Det kan synes som om mange av de andre som har skrevet om Waits har hatt det på samme måte – selv om de fleste har skrevet ut fra et musikkvitenskapelig utgangspunkt, har ingen av de ovenfor nevnte isolert det musikalske. Kanskje kan en si at de, og jeg, dermed er på vei mot den tverrsakligheten Aadland etterlyser. Likevel er det litteraturviter jeg er, jeg kan flere litteraturvitenskapelige enn musikkvitenskapelige termer, så selv om jeg tar hensyn til det performative er det vanskelig å unngå at hovedvekten ligger på det lyriske.

Når jeg velger å ta hensyn til det musikalske i min lesning av Tom Waits' sanglyrikk betyr ikke det at jeg mener dette er den eneste “riktige” måten å gjøre det på. At musikken og lyrikken i en sang påvirker og utfyller hverandre betyr ikke at det ikke går an å isolere dem, ei heller at en ikke *bør* det. Både musikk og lyrikk klarer seg, om den er god, på egen hånd. All analyse reduserer uansett det helhetlige verket på en eller annen måte, alle innfallsvinkler legger føringer på lesningen. Det kommer derfor an på musikken, lyrikken og hver enkelts preferanser.

1.4. Sanglyriske særtrekk¹⁴

Sanglyrikk må, naturlig nok, være sangbar, og derfor kan rytme, klang og gjentakelse sies å være ekstra viktig her, selv om dette selvsagt også er essensielt i boklyrikken. En av funksjonene til både rytmisk, melodisk og tekstlig gjentakelse er å bistå hukommelsen. Før i tiden måtte sangene overleveres muntlig, og derfor var det viktig at de var lette å huske. I moderne tid er det viktig for salgSTALLene at så mange som mulig kjenner igjen den aktuelle sangen og kan skille den fra andre. Hvor mange sanglyrikere og musikere som har bevisste strategier rundt dette er vanskelig å vite, men det er sikkert et tema på låtskriverkurs.

Rytme og gjentakelse er også viktig for kroppslig bevegelse, dans spesielt, i tillegg til at det kan påvirke folks følelser – det kan for eksempel føre folk inn i transe, eller løfte dem til ekstase. Som Christian Janss og Christian Refsum skriver i *Lyrikkens liv*: “Og selv om poeter alltid har skrevet dikt, har mange tenkt seg at det først er når diktet fremføres muntlig, at det virkelig kommer til sin rett, og at den rytmen som skriften potensielt inneholder, kan bli forløst.” (Janss og Refsum 2003:243). Rytmen blir for så vidt like forløst om man leser høyt for seg selv som når dikteren gjør det, men i sanglyrikken blir den *alltid* forløst – og ved hjelp av musikken, også forsterket.

¹⁴ Deler av innholdet i denne delen bygger på ting som ble sagt av Erling Aadland og Arild Linneberg under forelesninger i emnet Sanglyrikk, høsten 2007.

Sanglyrikk gjør ofte bruk av det Julia Kristeva (1984) kaller *semiotisk språk*: ikke-verbale klangfenomener som “lalala”, “bebopalula” og lignende. Dette var spesielt vanlig i rockens barndom, men gjør seg fortsatt gjeldende. Semiotisk språk *betyr* ingenting, men har, kan man kanskje si, likevel en form for uavgjort mening. *Leser* man en sangtekst med semiotisk språk kan det synes rart, men i sangen som helhet passer det gjerne bedre inn; her blir det like mye en del av musikken som av teksten.

En ting er at musikken som omgir sanglyrikken på plate og konserter både kan understreke og kontrastere det som sies i teksten, og at dette kan være interessant å trekke inn i, eller snarere: la være å utelate fra, lesningen. En annen ting, som heller ikke er like relevant for boklyrikk, har å gjøre med stemmebruk, diksjon, frasering, pauser og språkets musikalitet. De to sistnevnte gjelder for så vidt også for boklyrikken, men ikke på samme måte – gjennom fremføringen kan språkets klang og iboende musikalitet *høres*. Dette gir primært økt verdi til kunstopplevelsen, men kan også være relevant for analysen. For eksempel er det, til manges irritasjon, vanskelig å *skrive* frasering og språklig intonasjon. Tonefall er avgjørende for om et utsagn oppfattes som oppriktig eller ironisk, entusiastisk eller apatisk, og selv om melodien kan gjøre det vanskelig å intonere annet enn rent musikalsk, bruker mange sangere dette bevisst. På samme måte kan en under fremføringen legge inn pauser på steder de ikke forventes, man kan spille ulike roller ved bruk av ulik diksjon, man kan forandre tekstens meningsinnhold en anelse fra fremføring til fremføring – i det hele tatt kan *stemmen* være av betydning for hvordan en tekst leses.

1.5. Hva er det han bygger? Oppgavens avgrensing, siktemål og problemstilling

*What's he building in there?
What the hell is he building
In there?*
Tom Waits, 1999

Tom Waits slapp den 24. november 2009 livealbumet *Glitter and Doom*, og har med det – om samleplater ekskluderes – gitt ut 21 album og litt over 300 låter.¹⁵ Samfunnets skyggeliv har hele tiden vært et gjennomgående tema. Min hypotese er at disse skildringene gjerne er

¹⁵ Noen få av disse er coverversjoner, og noen er rent instrumentale. Regner man med liveversjonene hvor tekstene er noe endret, blir det enda flere.

sentimentale, nostalgiske og romantiserende tidlig i karrieren. I takt med musikken utvikler han etter hvert et rikere og mørkere tekstunivers, preget av tapte illusjoner. For å få frem flere trekk ved tekstene har jeg delt oppgavens hoveddel, lesningen, inn i tre innfallsvinkler.

Månen dukker opp påfallende ofte i tekstene til Waits. Én del undersøker dette gjennomgående månemotivet: Hvordan brukes det? Kan det sies å binde sammen forfatterskapet? Blir det brukt på stort sett samme måte, eller har det en vekslende og voksende betydning? Er det stort sett et symbol for noe annet, eller er det mer for en rekvisitt å regne?

Én del ser på historien om og utviklingen til “Frank”, karakteren som opptrådte første gang i sangen “Frank's Wild Years” på albumet *Swordfishtrombones*, og som deretter ble til musikalen og albumet *Franks Wild Years*.

Den siste delen tar for seg *Blood Money*, et av de fire albumene som består av sanger skrevet til musikal. Hvordan forholder sangtekstene seg til historien de er skrevet til, og hvordan leses de utenfor denne? Skiller skrivemåten seg ut på dette albumet, eller har den gjenkjennelige trekk?

Lesningen avgrenses videre ved at jeg i hver av disse delene tar for meg tre representative tekster, og eventuelt knytter kort an til andre tekster der det måtte være interessant. På denne måten får jeg ikke bare begrenset omfanget, jeg får også angrepet forfatterskapet fra ulike vinkler, med det mål for øyet å finne særtrekk ved, og skaffe kunnskap om, Waits' skrivemåte og lyrikk.

Alle tekstene vil hentes fra den nyopprettede nettsiden www.tomwaits.com, som drives av plateselskapet Anti og er den første offisielle Tom Waits-nettsiden. Det må også nevnes at mange av tekstene har blitt kreditert “Waits/Brennan” siden Waits giftet seg med Kathleen Brennan på åttitallet. Det er imidlertid umulig å vite hvordan rollefordelingen har vært i praksis; Brennan kan ha skrevet alt, de kan ha samarbeidet på alle, Brennan kan være kreditert kun av rettighetsmessige årsaker. For enkelhets skyld, og uten å ta noe standpunkt i forhold til dette, vil jeg i oppgaven referere til tekstopphavet som “Waits”. Dette synes jeg er uproblematisk, i og med at jeg ikke har en historisk-biografisk tilnærming, og i og med at det er Waits som er artisten, mens Brennan etter eget ønske holder seg i bakgrunnen.

Kapittel 2:

Månefaser

Som nevnt i innledningen kan man i Waits' sanglyriske forfatterskap finne et gjennomgående månemotiv, i det månen dukker opp i oppsiktsvekkende mange av sangene til Tom Waits. Av vedlegg 1, hvor jeg har samlet alle referansene kronologisk etter album, kan man se at månen blir nevnt på alle offisielle album, unntatt ett. Den nevnes minst én gang i 72 låter, og totalt¹⁶ 92 ganger. Det er visst ikke uten grunn at Tom Waits, i følge biografen Jay S. Jacobs (2006:60), flere ganger har uttalt: "The moon beats the hell out of the sun". På tross av både musikalske og lyriske vendepunkter har altså månen fulgt Waits gjennom hele karrieren. Dette kan kanskje oppfattes som repeterende, men heldigvis er det stor variasjon mellom mange av de ulike månemotivene. Man finner blant annet en bananmåne, en grapefruktmåne, flere sølvmåner, en Draculamåne, noen blodskutte måner, ulike månefaser og noen tilfeller av månelys, og i tillegg inngår de i ulike kontekster.

Månen er et mye brukt motiv i både kunsten generelt og litteraturen spesielt. Av etablerte symbolske betydninger finner man blant annet død og tilblivelse, forgiengelighet, kvinnelighet, galskap og seier. Om det er i egenskap av symbol månen opptrer i Waits' tekster gjenstår å se, men jeg har inntrykk av at den oftere er en form for rekvisitt i en nattlig scene, at den peker metonymisk mot natt. Jeg skal i det følgende se nærmere på tre låter hvor månemotivet gjør seg gjeldende.

2.1. Natteravner og gateliv

Den første sangen jeg skal ta for meg er "Nighthawk Postcards (From Easystreet)". Den er spor nummer ni på *Nighthawks at the Diner* fra 1975, som baserer tittelen sin på Edward Hoppers berømte maleri "Nighthawks" fra 1942. Hele albumet ble spilt inn live i studio, og en gruppe inviterte gjester ga lydbildet stemning som fra en pubkonsert: "We put tables in the room and we had a guest list [...]. We had beer and wine and potato chips on the tables" (Bones Howe, sitert i Jacobs 2006:61).

Sporet åpner med slutten av en applaus, før en slentrende bassgang og rytmisk knipsing tar til, fulgt av Waits' enveis småprat til publikum og en liten trommevirvel. Deretter, mens publikum småler i bakgrunnen og pianoet setter inn, presenterer Waits låten:

¹⁶ Her unntatt gjentakelser av helt like formuleringer, som i refrenger og lignende.

“I wanna take you all on a kind of inebriational¹⁷ travelogue”. Han fortsetter introduksjonen med å sette premissene for historien (blant annet: “[...] You’ve been drinking cleaning products all night [...]”), tilsynelatende improvisert og til dels på rim, før han begynner på selve sangteksten omtrent to minutter inn. Stemmen til Waits er om mulig enda mer slentrende enn bassgangen, og uten tvil mer raspende. Det hele er *spoken word* med jazzakkompagnement, med antydninger til en form for melodiløs synging innimellom, og etter hvert hører man også en blåser.

”Nighthawk Postcards (From Easystreet)” er en av de lengste tekstene til Waits, og også en av dem som befinner seg nærmere den narrative enn den lyriske enden av skalaen:

Nighthawk Postcards (From Easystreet)

Yeah, you check out the street and it looks like there's kind of a
Kind of a blur drizzle down the plate glass
And as a neon swizzle stick is stirring up the sultry night air
Looks like a yellow biscuit of a buttery cue ball moon
Rolling maverick across an obsidian sky
And as the buses go groaning and wheezing
Down on the corner I'm freezing
On a restless boulevard at a midnight road
I'm across town from Easy Street
With the tight knots of moviegoers and out-of-towners on the stroll
The buildings towering high above lit like dominoes or black dice
Used car salesmen dressed up in Purina checkerboard slacks
And Foster Grant wraparounds¹⁸
Pacing in front of Rainbow, Earl Scheib¹⁹, thirty-nine ninety-five merchandise.

Like barkers at a shooting gallery
They throw out a Texas Guinan²⁰ routine:
'Hello sucker, we like your money, just as well as anybody else's here
Come on over here now...
Let me put the cut back in your strut and the glide back in your stride
Now climb aboard a customs Oldsmobile, let me take you for a ride'
Or they give you that P. T. Barnum²¹ bit:
'There's a sucker born every minute!'
'You just happened to be coming along at the right time, you know
Come over here now'

And you know, all the harlequin sailors are on the stroll

¹⁷ “*Inebriated*: drunk, intoxicated.” (Apple Dictionary 2005-2007)

¹⁸ *Foster Grant* er et amerikansk solbrillemerke, populært på den tiden teksten ble skrevet (www.tomwaitslibrary.com)

¹⁹ USAs ledende billige billakkeringsfirma (www.tomwaitslibrary.com)

²⁰ Texas Guinan var en kvinnelig danser og bareier i USA på 1920-tallet, da alkohol var ulovlig. Hun pleide visstnok å ønske velkommen med et “Hello suckers!” (www.tomwaitslibrary.com)

²¹ Amerikansk entertainer, startet et omreisende sirkus og *freak show* i 1871.

In search of like new new paint
And decent factory air and AM-FM dreams.
Yeah, and all the piss yellow gypsy cabs
They're stacked up in the taxi zones
And they're waiting like pinball machines
To be ticking off a joyride to a magical place
Like Truckers Welcome diners
With dirt lots full of Peterbilts and Kenworths and Jimmies and the like
They're hi-balling with bankrupt brakes
Man, they're overdriven and they're underpaid
They're overfed, and they're a day late and a dollar short
But Christ, I got my lips around a bottle
And I got my foot on the throttle and I'm standing on the corner
Standing on the corner like a just got in town Jasper²²
I'm on a street corner with a gasper²³
Looking for some kind of a Cheshire billboard grin
Stroking a goateed chin
Using parking meters as walking sticks
Yeah, on the inebriated stroll
With my eyelids propped open at half mast

But you know, over at "Chubb's Pool and Snooker"
Well, it was a nickel after two, yeah, it was a nickel after two²⁴
And in the cobalt steel blue dream smoke
Why, it was the radio that groaned out the hit parade
And the chalk squeaked and the floorboards creaked
And an Olympia²⁵ sign winked through a torn yellow shade
Old Jack Chance himself leaning up against a Wurlitzer²⁶
Man, he was eyeballing out a five ball combination shot
Impossible you say? Hard to believe?
Perhaps out of the realm of possibility?
Naaaah

Cause he be stretching out long tawny fingers
Out across a cool green felt in a provocative golden gate
He got a full table railshot that's no sweat
And I leaned up against my banister
I wandered over to the Wurlitzer and I punched A2
I was looking for maybe 'Wine Wine Wine' by the Nightcaps
Starring Chuck E. Weiss
Or maybe... maybe a little something called "High Blood Pressure"
By George (Crying in the Streets) Perkins, no dice
'Cause that's life, that's what all the people say
You're riding high in April, you're seriously shot down in May
I know I'm gonna change that tune

²² Annet ord for *rube*, som synes å tilsvare det norske "bondeknøl". (www.tomwaitslibrary.com; Apple Dictionary)

²³ Sigarett, ofte marijuana (www.tomwaitslibrary.com)

²⁴ "A nickel after two" betyr fem over to; en nickel er fem cent. (www.tomwaitslibrary.com)

²⁵ Amerikansk ølmerke. (www.tomwaitslibrary.com)

²⁶ En jukeboxprodusent (Apple Dictionary)

When I'm standing underneath a buttery moon
That's all melted off to one side
Parkay²⁷

It was just about that time that the sun came crawling yellow
Out of a manhole²⁸ at the foot of twenty-third Street²⁹
And a Dracula moon in a black disguise
Was making its way back to its pre-paid room at the St. Moritz Hotel³⁰

And the El train³¹ tumbled across the trestles
And it sounded like the ghost of Gene Krupa³²
With an overhead cam and glasspaks
And the whispering brushes of wet radials on wet pavement
Shhhhhhhhhhhsh
With a traffic jam session on Belmont tonight
And the rhapsody of the pending evening
I leaned up against my banister
And I've been looking for some kind of an emotional investment
With romantic dividends
Yeah, kind of a physical negotiation is underway
As I attempt to consolidate all my missed weekly rendezvous
Into one low monthly payment, through the nose
With romantic residuals and legs akimbo
But the chances are that more than likely
Standing underneath a moon holding water
I'll probably be held over for another
Smashed weekend
Thank you

”Nighthawk Postcards (From Easystreet)” er delt inn i sju strofer, med et varierende antall vers i hver, men de fleste har over ti, og ett har hele 21 vers. Inndelingen virker tilfeldig, og det samme gjør rimmønsteret, om man i det hele tatt kan bruke ordet mønster. Det er en veldig tett tekst, både strukturelt og semantisk, full av adjektiver og populærkulturelle referanser, og denne tettheten, flommen av inntrykk, passer godt til Waits’ beskrivelse av det hele som en “inebriational travelogue”. Jeg skal nå forsøke å trenge gjennom denne tettheten, strofevis.

Første strofe innledes med at et subjekt, et du, observerer en gate, antagelig gjennom et butikk-/kafé-/pubvindu (*plate glass*) som er sløret av regn. Observasjonene blir stort sett

²⁷ Amerikansk smørmerke (www.tomwaitslibrary.com)

²⁸ Manhole: I følge Apple Dictionary betyr det bl.a. en kloakkum, og i følge TWL er det slang for en bar/nattklubb for menn. Begge betydningene passer i grunnen bra her.

²⁹ 23d street: Chelsea Hotel, New York (tomwaitslibrary.com)

³⁰ St. Moritz Hotel ligger i Los Angeles (tomwaitslibrary.com)

³¹ *El train*, også bare kalt *el*, er en “elevated railroad”. Altså et tog hvis skinner går over bakkenivå. (Apple Dictionary)

³² Gene Krupa var en kjent trommeslager og leder av swingband, som levde på første halvdel av 1900-tallet. (TWL)

servert ved hjelp av similer og metaforer: Noe som antakelig er et neonskilt betegnes som en rørepinne (*swizzle stick*) som rører, eller også opprører, den lumre natteluften, mens månen, som ”ser ut som” en gul kjeks av en smøraktig/glatt køball³³, ruller uavhengig over en himmel av obsidian³⁴. Mens (de lettere personifiserte) bussene stønner og hveser forbi, står det et annet subjekt, et jeg, tekstens fortellerinstans og fokaliseringspunkt, på et hjørne og fryser. Dette plutselige jeget, etter det innledende duet, kan tyde på at duet ikke bare observerte, men *ble* observert i starten, av dette mennesket på hjørnet, og at det som fulgte var det jeget mente at duet så på, eventuelt bare det jeget selv så, etter at det hadde sett duet i kafévinduet. Jeget konstaterer videre at det befinner seg ”across town from Easy Street”, noe som sannsynligvis betyr både at det er et litt tvilsomt strøk, og at jeget selv ikke har det lett. Gata er full av kinogjengere og folk utenbys fra, og er flankert av høye og mørke bygninger med lys i vinduene, noe som får dem til å minne om ”dominobrikker eller svarte terninger”. Bruktbilselgere i rutete bukser og solbriller, som går litt frem og tilbake foran et billakkeringsfirma, avslutter strofen.

Andre strofe henviser tilbake til bruktbilselgerne, og er en beskrivelse av salgstriksene deres. De reklamerer ved å rope som ”barkers³⁵ at a shooting gallery”, og ved hjelp av rim og allerede kjente slagord, som har til felles at de er overraskende ærlige: Her skal det bare tjenes penger, gjerne på lettlurte folk.

Tredje strofe fortsetter observasjonene, men har også etter hvert mer fokus på jeget. De tre første versene er, i hvert fall tilsynelatende, mindre likefremme enn de øvrige, og beskriver *harlequin sailors* som leter etter ”new new paint / and decent factory air and AM-FM dreams”. Dette er litt vanskelig å få tak på. Harlekinseilere? Er det snakk om sjømenn, eller kanskje pantomimeartister?³⁶ Er ”new new paint” en henvisning til det nevnte billakkeringsfirmaet, eller kanskje en metafor for nye opplevelser, forandring? Og hva med disse radiodrømmene? Det kan se ut som om det igjen er snakk om biler her: ”decent factory” er et uttrykk som i følge Google er mye brukt, og ser ut til rett og slett å betegne en fabrikk eller produsent som er god, til å stole på, ofte i forbindelse med utstyr til bil. ”Decent factory air” kan da rett og slett bety et air condition-system av høy kvalitet, og AM-FM dreams kan bety bilradio. I så fall forklarer det også ”new new paint”; de er på jakt etter oppgraderte biler. Flere biler skal det bli, nemlig pissegule pirattaxier, som venter ”like pinball machines” på kunder, så de kan kjøre til et ”magisk” sted, som *Truckers Welcome diners*. Dette, regner jeg

³³ Køballen er den hvite biljardkula, som køen støtes mot.

³⁴ Naturlig glass.

³⁵ Barker: a person who stands in front of a theater, sideshow, etc., and calls out to passersby to attract customers (Apple Dictionary)

³⁶ Et Googlesøk viser at ”Harlequin Sailors” er navnet på en over hundre år gammel ”christmas pantomime”.

med, er akkurat det det høres ut som; dinere hvor lastebilsjåfører er velkomne (kanskje de har ekstra store parkeringsplasser hvor man får stå over natten), og som kanskje gir dette til kjenne ved hjelp av et skilt eller lignende. Dette kan sies å underbygges av neste vers, som forespeiler dinernes parkeringsplasser som fulle av "Peterbilts and Kenworths and Jimmies". De to førstnevnte er lastebilmerker, mens Jimmies, i følge Tom Waits Library, er et kallenavn på biler eller motorer bygd av General Motors Company. Etter noen vers som, ved å leke litt med ord, får fram at sjåførene er overarbeida, underbetalte og velfødde, dreier fokuset tilbake til det observerende jeget. Han står fortsatt på hjørnet som en "bonde i byen", med både en (antakelig alkoholholdig) flaske og en røyk/marihuanajoint for hånden, og leter etter et slags "Cheshire Billboard grin". Dette er uten tvil en allusjon til Lewis Carrolls bredt smilende katt, men "Cheshire grin" er faktisk også, og var før Carroll skrev *Alice in Wonderland*, et engelsk uttrykk som betegner å smile bredt, gjerne med tennene. I følge Apple Dictionary er et mulig opphav at en osteprodusent i Cheshire visstnok hadde en smilende katt som logo. Her er ordet *billboard* plassert midt i uttrykket, enten for å understreke dette med et *bredt* smil, eller fordi det henvises til modellene på reklameplakatene sine brede, selgende smil. Disse siste versene uttrykker, både gjennom semantisk innhold og Waits' nonchalante tonefall, at jeget, på tross av observeringen, ikke bryr seg nevneverdig om omgivelsene og deres forfatning så lenge han har flaska. Strofen avsluttes med å fjerne all mulig tvil om at jeget er beruset: Han beveger seg så ustødig at parkeringsautomatene langs fortauet må tjene som stokk, og øynene er bare halvveis åpne.

I fjerde strofe synes jeget å ha beveget seg inn i "Chubb's Pool and Snooker", en bevegelse som understrekes lydlig av at pausen mellom de to strofene fylles av økt fokus på den gående bassgangen. Klokka er fem over to nattetid, lokalet er røykfullt og spiller radiohits over høytalerne. Det er et slitent sted, gulvet knirker og ølskiltet utenfor blinker, og lyser inn i lokalet gjennom en revnet rullegardin eller lignende. En mann står og lener seg mot en jukebox, "eyeballing out a five ball combination shot". Dette betyr kanskje at han står og planlegger hvordan han skal få slått ned fem kuler med ett støt, noe som er vanskelig, men antakelig ikke umulig, og det tror ikke jeget heller.

I begynnelsen av femte strofe får vi beskrevet hvordan biljardspilleren strekker sine lange, gulnede fingre over den grønne filten, "in a provocative golden gate". Det siste kan kanskje betegne håndstillingen som må til for å støtte opp køen slik at skuddet blir stødig, at det ser ut som en bro, og "provocative" kan spille på køens form og bevegelse. Videre får vi vite at spilleren har "a full table railshot that's no sweat". *Railshot* skal egentlig særskrives, altså *rail shot*. *Rail* er det engelske ordet for kanten på biljardbordet, som på norsk heter

vantet, og et *rail shot* er, så vidt jeg kan se, når både kùballen og kula man skal treffe ligger inntil vantet. Dette gjør det vanskelig å treffe riktig, fordi friksjonen mellom kulene og vantet gjør at de fort skifter litt retning. "A full table rail shot" betyr kanskje at resten av kulene til spilleren ligger på rekke og rad langs vantet, noe som i tilfelle gjør det ekstra vanskelig å få ned alle på en gang. "That's no sweat" blir i så fall ironisk, eller overmodig og arrogant. I neste vers lener jeget seg inntil et gelender, før han går bort til jukeboxen og leter etter bestemte sanger. Etter at sangene er nevnt glir resten av strofen over i et lettere omskrevet Sinatra-sitat, fra sangen "That's Life" (1966). De tre første gjengitte versene stemmer overens med originalen, med unntak av et innskutt "seriously". I det fjerde byttes "When I'm back on top, back on top in June" ut med "When I'm standing underneath a buttery moon", noe som likevel hadde stemt noenlunde med rytmen til originalsangen (med litt godvilje), hadde det ikke vært for de påfølgende versene: "That's all melted off to one side / Parkay". Dette blir imidlertid mindre tydelig når man hører fremføringen, for Waits *synger* ikke disse Sinatraversene, han *snakker* dem, som med resten av låten, og dermed er avstanden mellom "versjonene" ganske stor allerede.

Sjette strofe er den korteste, på bare fire vers, og disse brukes til å etablere overgangen fra natt til daggry. Dette gjøres ved hjelp av besjeling og metaforer: solen kravler opp fra under et kumlokk/ut fra en bar ved Chelsea Hotel i New York, mens en Draculamåne, i svart forkledning, drar tilbake til sitt forhåndsbetalte rom på St. Moritz Hotel. Det finnes mange hoteller ved det navnet, men i følge Tom Waits Library (2010) er det et i Los Angeles som menes, noe de underbygger med at Waits har en tilknytning til nettopp dette. Uansett hva som menes passer denne teorien bra med den øvrige metaforbruken: Solen står opp i øst (New York), samtidig som månen går ned i vest (LA).

Til syvende og sist, i strofe nummer syv, må altså natten vike for daggryet. Samtidig begynner de tidligste togene å gå, og lyden de lager minner om spillingen til en avdød trommeslager, filtrert gjennom en *glasspak*. Dette skrives egentlig *glasspack*, som betyr lydpotte, og er et annet ord for *muffler*, som i tillegg til lydpotte kan bety lyddemper, som man gjerne bruker på instrumenter. Altså forsterker denne ordbruken koblingen mellom trafikklyd og musikk, på samme måte som neste verselinje, hvor den hviskende lyden av våte dekk mot våt asfalt blir sammenlignet med bruken av trommevisper.³⁷ Påfølgende vers beskriver sistnevnte lyd ved hjelp av et onomatopoetikon, "Shhhhhhhhhhhsh", som naturlig nok har mindre effekt på trykk enn på plate. Parallellen mellom trafikklyder og musikk dras

³⁷ Trommevisper er en form for trommestikker, men formet som visper, og lager lyd deretter. Disse heter *drum brushes* på engelsk.

enda lengre i neste vers, hvor det lekes med uttrykkene *traffic jam*, altså trafikkork, og *jam session*, en uformell samling hvor musikere improviserer sammen. *Traffic jam session* spiller da både på byens travelhet og bylydenes musikalitet, og gir inntrykk av at den metaforiske trommeslageren har med seg andre musikere (man kan tenke seg at en blåser står for lyden av bilhorn, for eksempel). Neste vers, "And the rhapsody of the pending evening", er litt vanskelig å plassere i sammenhengen. En tolkning kan imidlertid være at morgengryets rapsodiske trafikklyder bærer med seg en lovnad om, eller kimen til, den forestående kvelden. Resten av strofen, og teksten, konsentrerer seg om jeget. Det står fortsatt og lener seg mot gelenderet inne på biljardbula, men fokuserer denne gangen mer på seg selv enn omverdenen. For å ta det bokstavelig har han denne natten lett etter en form for følelsesmessig investering med romantisk gevinst, og en fysisk forhandling er i gang. Han forsøker å konsolidere alle sine tapte ukentlige (stevne)møter til ett, lavt månedlig avdrag, *trough the nose*,³⁸ med romantiske residualer og kryssede/utoverbøye³⁹ bein. Han tror dog at det mest sannsynlige er at han vil – stående under en *moon holding water*⁴⁰ – måtte klare seg uten resultater fram til neste helgs forsøk. Hele denne sekvensen synes å være en detaljert og utvidet metafor for mer og mindre vellykket sjekking og jegets tentative kjønnsliv, og de økonomiske gjeldsbegrepene gir det hele et drag av forretninger og kald beregning.

Som nevnt følger ikke teksten noe strengt mønster når det gjelder rim, rytme eller generell struktur, men er tvert imot såpass fri i formen at den nærmer seg en novelle. Helt fri for lyriske trekk er den likevel ikke. Den har noen enderim, som "wheezing/freezing", "Jasper/gasper", "chin/grin" og "tune/moon". I tillegg er det en god del allitterasjon, ikke minst i tredje og fjerde vers: "[...] a neon **swizzle stick** is **stirring** up the **sultry** night air" og "Looks like a **yellow biscuit** of a **buttery** cue **ball** moon". Dette blir ikke mindre tydelig under fremføringen – spesielt alle s-ene i tredje vers kommer tydelig fram lydlig, og vender fokuset på sett og vis fra semantikk til språkets lyd og stoff.

Felles for mange av similene og metaforene i teksten er at de er litt skitne, grumsete. Pirattaxiene er ikke bare gule, men pissegule, solen kravler opp fra kloakken, månen bor på et billig hotell. Disse elementene understreker inntrykket av denne gata som en del av et mindre pent strøk, og menneskene som tilhørende samfunnets nedre sjikt. Typiske laster som alkohol og gambling blir alludert til, for eksempel gjennom henholdsvis å sammenligne neonskilt med

³⁸ *Trough the nose*: å betale motvillig, og/eller for mye (www.tomwaitslibrary.com)

³⁹ Usikkert begrep, fra *arms akimbo*, som betyr å stå med hendene i siden.

⁴⁰ Et googlesøk viser at når månen er ny, og spissene peker oppover, er det i følge gammel overtro vann i den. I *Reading Faulkner: The Sound and the Fury*, s. 56) står det at dette ble tolket som at det ble tørt vær. Dette har kanskje forandret seg med tiden, for flere ser nå ut til å mene det motsatte: at en slik måne er et tegn på regn.

rørepinner, og høyhus med terninger og dominobrikker. Metaforen i sluttstrofen er på én måte motsatt, i det den nærmest eufemiserer jegets kjønnsliv ved hjelp av renslige, økonomiske termer. Men på den annen side; er det noe som blir tarveligere av å assosieres med økonomi, så må det nettopp være seksualitet. Et annet trekk ved noen av metaforene og similene er at de synes litt tilfeldige. Hva vil det for eksempel si å vente som et flipperspill, slik taxiene angivelig gjør? Er det bare det at flipperspil, som drosjer, gjerne står og venter på kunder? Det er uansett en litt uventet sammenligning. Slike mer og mindre ulogiske similer gir teksten et snev av absurditet og vitner om en språklig lekenhet. Kanskje kunne man si at det her er snakk om metasimiler og -metaforer, i det de, i kraft av en manglende logisk sammenheng, bare peker tilbake på seg selv. Det er som et selvironisk spark til tekstens simile- og metafortetthet!

Etter at Waits har avlevert låtens to siste vers, "I'll probably be held over for another / Smashed weekend", avslutter instrumentene på en lystig, avrundende måte som kunne vært avslutningsmusikken til en hvilken som helst tidlig *sitcom*-serie. Samtidig, og noen sekunder etter, hører man publikums bifallende latter, plystring og applaus, før Waits' nonchalante "thank you" avrunder det hele.

Hvordan plasserer så "Nighthawk Postcards (From Easy Street)", fra Waits' tredje album, seg i forhold til oppgavens overgripende hypotese? Den er for det første mer morsom og uvøren enn sentimental, og man kan allerede der ane en utvikling fra det tidvis banale debutalbumet *Closing Time*. Den er imidlertid nostalgisk; ikke jeget, men teksten i seg selv. Dette kommer til syne gjennom de mange populærkulturelle referansene, som peker tilbake mot såvel slutten av 1800-tallet som begynnelsen av 1900-tallets USA. Også musikken peker bakover i tid, om ikke like langt. Teksten skildrer nattelivet, som ikke nødvendigvis trenger å betegnes som "samfunnets skyggeliv", men som i hvert fall gjerne tiltrekker seg blant annet samfunnets tapere, og de som tjener seg rike på disse. Alkohol og gambling er motiver – det hele er jo faktisk en *inebriational travelogue* – og begge er laster for mange. Det tegnes et bilde som kanskje kan sies å romantisere disse lastene generelt, og alkoholen spesielt. I tillegg til at de ikke problematiseres kan hele scenen på sett og vis virke forlokkende, på samme måte som en gammel svarthvitt-film med Humphrey Bogart sittende på en barkrakk med en whisky i hånden, en revolver i beltet og kjappe replikker i lomma. Ikke at teksten burde moralisere, selvsagt, men det hele er mer romantisk og vittig enn mørkt. Det samme kan sies om minst en annen sang på samme album: "Warm Beer And Cold Women". "Nighthawks Postcards" er i det hele tatt mer løssluppen og humoristisk enn den er alvorlig og desillusjonert.

2.1.1. ”Nighthawk Postcards” som gateskildring

”Nighthawk Postcards” er altså en *travelogue*, en byvandring, en gateskildring. Litterære bybilder er et tema litteraturvitenskapen har behandlet mye, også i Norge. I *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere* skriver professor Tone Selboe, om de seks: ”De er omstreifere – vaganter – både i skrift og i skritt, de går og de ser, de ser mens de går, og de innfører bevegelsen i selve sin utforsking av hvem de er og hvor de er” (2003:10.) Er det lyriske jeget, eller duet, eller kanskje heller den fortellende instansen, i ”Nighthawk Postcards”, også en litterær vagant? Eller kanskje en flanør?

Selboe skiller mellom flanør og vagant, og karakteriserer flanøren som en med selvbevisst positur, som inntar en ”[...] bevisst situering eller posisjonering i forhold til storbyen i den hensikt å forme inntrykk til uttrykk” (2003:10). Dette gjelder bare unntaksvis for vaganten, hvis vandring heller drives av ”[...] tilfellet, erindringskartet eller den umotiverte lengselen [...]” (2003:10). Det er viktig å få med at Selboe inkluderer både de litterære personene og forfatterne selv når hun snakker om litterære vaganter. I den sammenheng kan den nevnes at Tom Waits, i følge seg selv, gjerne tar en kjøretur rundt i byen med åpne syns-, hørsel- og luktesanser når han trenger inspirasjon til låter. I tillegg har han som nevnt i innledningen erfaring med å være ute nattestid. Hva gjelder jeget i ”Nighthawk Postcards” alene kan det sies å være en form for kombiansjon av flanør og vagant. Selv om det drives mer av alkohol enn av tilfeldigheter synes observasjonene å være tilfeldige, og til dels assosiative. Mot slutten av teksten blir jeget mer selvbevisst, og hele teksten kan leses som et uttrykk for en rekke inntrykk.

De forfatterne Selboe trekker fram har alle til en viss grad forskjellige innfallsvinkler til bybildet, og om Djuna Barnes skriver hun: ”[...] i hennes by streifer nattemenneskene om mellom rennesteinen, baren og pissoaret på jakt etter kjærlighet eller glemsel – eller begge deler – og både for [Jean] Rhys og Barnes er byen drømmerens, outsiderens og dagdriverens landskap” (Selboe 2003:11). Også mange av Tom Waits’ tekster passer i høyeste grad inn i dette bildet, og kanskje særlig gjelder dette for ”Nighthawk Postcards”. Jeget er både et slikt nattemenneske selv, og observerer i tillegg andre som er i samme, eller lignende, båt.

I denne teksten blir enkelte ting personifisert, og trafikklydene blir musikalisert, så byen er både levende og et kunstverk, en slags symfoni. Personifiseringene er også med på å skape en viss stemning, en svak uhygge, kanskje særlig i strofe fire, hvor radioen stønner og lysskiltet blunker; alt rører seg, gir lyd fra seg, alt lever. Alt dette presenteres gjennom jegets sanser. Selboe, om byen: ”Den er ikke bakgrunn i betydningen statisk kulisse, ikke bare en

ramme for hendelsene, men utgjør selv en hendelse [...]” (2003:12). Dette synes også å kunne sies om byen, eller gata, i ”Nighthawks Postcards”.

2.1.2. Månen i ”Nighthawk Postcards”

I ”Nighthawk Postcards” er det hele fire måner. Kaller man teksten en nattevandring, eller en nattlig gatevandring, er det klart at månen har en naturlig plass. Den første allerede i strofe én, vers fire: ”Looks like a yellow biscuit of a buttery cue ball moon / Rolling maverick across an obsidian sky”. Her ser vi en sammenhengende rekke av sammenligninger, den ene så og si utenpå den andre: Neonskiltet blir sammenlignet med månen, månen blir sammenlignet med en gul, smøraktig køball, køballen blir sammenlignet med en gul kjeks – alt i én (halv) setning. Setningen fortsetter i neste vers, og her tilføres muligens skiltet, og i hvert fall månebildet, bevegelse; en bevegelse som beskrives som *maverick*, uavhengig. Bevegelsen går over en obsidiansk himmel, altså en himmel mørk som lavastein.

Neste måne dukker opp i strofe fem, vers tretten: ”I know I’m gonna change that tune / When I’m standing underneath a buttery moon / That’s melted off to one side / Parkay”.

Som nevnt er siste del av femte strofe et Sinatra-sitat fra sangen ”That’s Life”, som ville vært et direkte sitat om det ikke var for at det skjener av sporet etter ”tune”, ved blant annet å bytte ut det opprinnelige rimet, ”june”, med ”moon”. Igjen er det snakk om en gul, smørlignende måne, men denne gangen er den ikke rund som en køball, men har ”smeltet” litt, altså er den i ny eller ne. Ved å begynne på et kjent sitat, men plutselig gjøre det til noe annet, bryter Waits leserens og lytterens forventninger. *Parkay* er som nevnt i en fotnote et amerikansk smørmerke, og fungerer her som både en av flere produktreferanser, og – på grunn av den unødvendige spesifiseringen – som komisk innslag.

Måne nummer tre er å finne i sjette strofe: ”And a Dracula moon in a black disguise / Was making it’s way back to its pre-paid room at the St. Moritz Hotel”. Månen går altså ned, og som nevnt synes St. Moritz Hotel, som angivelig ligger i Los Angeles, i denne sammenhengen å være en metafor for himmelretningen vest. Men hva menes med ”Dracula moon”? Hva er en Dracula-måne? Man får nok tvile på at den suger blod. Eller er det nettopp det den gjør, om både månen og blod er i overført betydning? Natten suger til seg nattemenneskene, tyner dem for penger og leverkvalitet? Eller kanskje spiller det rett og slett på myten om at vampyrer, som troll, ikke tåler sollys.

Tekstens siste måne befinner seg mot slutten av dens siste strofe: ”But the chances are that more than likely / Standing underneath a moon holding water / I’ll probably be held over

for another / Smashed weekend”. Her er, for første gang i denne teksten, månen en del av et uttrykk. Noen mener en slik måne, altså en ne- eller nymåne på de breddegrader hvor ”spissene” peker mer eller mindre oppover, og dermed minner om en skål, er et varsel om regn. Slik sett kan den ”vannholdende månen” leses som et bilde på regn, som i sin tur gjerne brukes som metafor for motgang. Regn er dog også livgivende, så selv om den vannholdende månen her synes å betegne noe negativt – jegets fortsatt mislykkete sjekkeforsøk og kjærlighetsliv – kan den også stå for noe ambivalent, jegets mulige motstridende tanker rundt dette. Eller kanskje er jeget så mislykket at ikke en gang et godt tegn i form av en livgivende måne kan hjelpe ham? I følge Polk og Ross (1993) betegner imidlertid en slik måne tørke, fordi månen oppebevarer regnet. Dette er også mest logisk i sammenhengen: jegets seksualliv er inne i en tørkeperiode.

2.2. “It ain’t what the moon did”

Neste utvalgte låt, “Tom Traubert’s Blues”⁴¹, er åpningssporet på albumet *Small Change* (1976):

Tom Traubert’s Blues

Wasted and wounded, it ain't what the moon did
I got what I paid for now
See ya tomorrow, hey Frank can I borrow
a couple of bucks from you, to go
Waltzing Matilda, waltzing Matilda, you'll go waltzing
Matilda with me

I'm an innocent victim of a blinded alley
and I'm tired of all these soldiers here
no one speaks English, and everything's broken
and my Stacys⁴² are soaking wet
to go waltzing Matilda, waltzing Matilda, you'll go waltzing
Matilda with me

now the dogs are barking
and the taxi cabs parking
a lot they can do for me
I begged you to stab me
you tore my shirt open
and I'm down on my knees tonight

⁴¹ Også kjent som “Tom Traubert’s Blues (Four Sheets To The Wind In Copenhagen)”. Denne parentesen er med i tittelen på samlealbumet *Used Songs* (2001), men ikke på *Small Change*.

⁴² Stacys: “Slang expression, born from Stacy Adams which is a fancy dress shoe.” (www.tomwaitslibrary.com)

Old Bushmills⁴³ I staggered,
you buried the dagger in
your silhouette window light to go
waltzing Matilda, waltzing Matilda, you'll go waltzing
Matilda with me

now I've lost my St. Christopher
now that I've kissed her and the
one-armed bandit knows, and the
maverick Chinaman, and the cold-blooded signs
and the girls down by the strip tease shows go
waltzing Matilda, waltzing Matilda, you'll go waltzing
Matilda with me

no I don't want your sympathy
the fugitives say that the streets aren't for dreaming now
manslaughter dragnets and the ghosts that sell memories
They want a piece of the action anyhow go
waltzing Matilda, waltzing Matilda, you'll go waltzing
Matilda with me

and you can ask any sailor
and the keys from the jailer
and the old men in wheelchairs know
that Matilda's the defendant, she killed about a hundred
and she follows wherever you may go
waltzing Matilda, waltzing Matilda, you'll go waltzing
Matilda with me

and it's a battered old suitcase
to a hotel someplace
and a wound that will never heal
no prima donna, the perfume is on
an old shirt that is stained with blood and whiskey
and goodnight to the street sweepers
the night watchman flame keepers
and goodnight Matilda, too

De fleste vil nok kjenne igjen ordene “waltzing Matilda”, om ikke annet så fra den kjente australske balladen ved samme navn. Denne ble skrevet av en Banjo Paterson i 1895, til en melodi av ukjent, men antagelig skotsk, opphav. Den ble nesten valgt som Australias nasjonalsang i 1974 og blir fortsatt regnet som landets uoffisielle nasjonalsang (National Library 2007). Teksten (Vedlegg 2) er full av gammeldagse dialektord og hører inn under den australske sjangeren *bush ballads*. I korte trekk handler den om en omreisende arbeider (*swagman*) som slår leir ved et lite vannhull (*billabong*), fanger en sau (*jumbuck*) som

⁴³ Old Bushmills: “Old Bushmills Distillery” er et irsk whiskydistilleri og -merke (<http://www.bushmills.com/>).

kommer for å drikke og putter den i matveska (*tucker bag*). Tre politimenn oppdager dette, og mannen unngår straff ved å drukne seg i vannhullet. Versene "Waltzing Matilda, Waltzing Matilda, / You'll come a Waltzing Matilda with me," innleder hvert refreng, som noe omstreiferen synger mens han utfører de ulike handlingene. I siste refreng sies det at man fortsatt kan høre hans gjenferd synge ved vannhullet. Uttrykket *waltzing Matilda* betegner det å bære et vandringsknytte, som antagelig ble gitt et kvinnenavn fordi det ble ansett som omstreiferens provisoriske "kone" (knyttet ble også kalt *swag*, derav tidligere nevnte *swagman*) (National Library 2007).

I "Tom Traubert's Blues" låner Tom Waits disse ovennevnte versene, inkludert melodien deres, og integrerer dem i noe annet, gjør det til sitt eget. Han plasserer dem til slutt i de seks første av totalt sju strofer, og de blir slik å betrakte som et slags refreng. Strofene har et varierende antall vers, henholdsvis seks, seks, elleve, sju, seks, sju og åtte. Versene er mye kortere enn i "Nighthawk Postcards", og metrikken tydeligere. Den har mange enderim, nærmere bestemt parrim, noen av dem halvrim. I første strofe er det ikke vanlige enderim, men innrim; a-a er i første vers, og b-b i tredje. Også her er det allitterasjon, som i åpningsverset, "Wasted and wounded, it ain't what the moon did". I samme vers finner man også assonans, "wasted", "wounded" "ain't", "moon did". Det er i det hele tatt en velklingende åpning, som drar oppmerksomheten mot teksten. Det første rimet, eller halvrimet, "wounded/moon did", er et nærmest berømt nødrim. Alle strofene benytter seg i utstrakt grad av versbinding, men likevel legger Waits inn små pauser mellom mange av versene under fremføringen.

Musikalsk er dette en mer melodisk og melankolsk låt enn "Nighthawk Postcards". Det åpner harmonisk med enkle pianoakkorder og strykere, før strykerne byttes ut med vokal. Her bruker Waits stemmen på den grove måten han kanskje er mest kjent for, og som på engelsk gjerne kalles *gravelly*⁴⁴. En utbredt oppfatning er at hans tidligere relativt hyppige whiskyinntak har skylden, eller æren, for denne stemmen, men jeg vil tro at selv om dette kan være en medvirkende årsak, har han god kontroll på stemmen selv og bruker den for å skape ulike uttrykk. I dette tilfellet stemmer den grove, rustne stemmen godt overens med det lyriske jegets berusede tilstand, i tillegg til at den skiller låten fra Waits' tidligere, mer konvensjonelle ballader. Strykerne setter inn igjen mot slutten av første strofe, i det refrenget tar til. Her synger Waits sitatet fra sangen "Waltzing Matilda", men med en litt annen melodi enn i originalen; noen av tonene går litt lavere. Samtidig spiller strykerne en melodi som er

⁴⁴ "1 : of, containing, or covered with gravel 2 : having a rough or grating sound <a gravelly voice>" (Merriam-Webster Dictionary).

nærmere originalen, med de høyere tonene intakt. I pausen mellom strofene kan man så vidt høre litt lett visping på cymbalene, og både pianoet og strykerne fortsetter gjennom de neste strofene. Under tredje strofe skjærer en av strykerne, antagelig en fiolin, ut av de andres spor og legger an til en form for høy annenstemme til vokalen, før det fortsettes som før.

Teksten innledes av et lyrisk jeg, etter tittelen å dømme en mann ved navn Tom Traubert, som konstaterer at han er beruset, oppbrukt og såret, men at det er hans egen feil; månen kan ikke skyldes på denne gangen. Han tar farvel med noen, antakelig baren, men har tenkt seg tilbake neste dag. Han er pengelens, og lur på om en fyr ved navn Frank kan låne ham litt, så han kan "go Waltzing Matilda". Skal man følge dette uttrykkets faktiske betydning, vil han låne penger til å gå på loffen. Omstreifing er jo imidlertid en relativt billig aktivitet, og dette "see ya tomorrow" tyder ikke på noe langt fravær. Man kan tenke seg at det å gå på loffen her er en metafor for å gå på fylla, og at om de "ses i morgen" avhenger av om han får låne penger av denne Frank. Eventuelt kan det å gå på loffen innebære en flukttrang, som igjen får utløp blant annet gjennom alkoholrus. "[...] you'll go waltzing / Matilda with me" indikerer at jeget vil ha med seg selvsamme Frank. Dette med mindre det her er snakk om en apostrofe, og at han henvender seg til noen andre, noen vi som lesere ikke vet noe om. Disse versene går jo igjen i andre strofer, og det er usikkert om dette duet er konstant eller skifter fra strofe til strofe, og om det i det hele tatt har noen forbindelse med de andre versene.

I neste strofe, nummer to, hevder jeget at han er et uskyldig offer for "a blinded alley", noe som gjerne betyr at han har havnet i en metaforisk blindgate. Det engelske uttrykket for blindgate er imidlertid *blind alley*, så *blinded alley* synes å være et ordspill, men et ordspill som ikke nødvendigvis tilfører en annen betydning, men bare er en lek med ord. Ser man likevel etter en betydningsforskyving kan man konstatere at *blind* er et adjektiv og *blinded* er et verb, og at sistnevnte ordvalg indikerer at noe utenfor jegets kontroll er skyld i blindheten. Kanskje den situasjonen jeget befinner seg i ikke var vanskelig i utgangspunktet, at retningen han tok var riktig, men at utenomliggende omstendigheter forvansket det hele? Som nevnt er det utstrakt bruk av versbinding i denne teksten, og etter den blindede gaten uttaler jeget at han er lei av alle soldatene som omgir ham. Dette kan bety at jeget selv er soldat, men ikke nødvendigvis; kanskje han bare befinner seg et sted hvor slike oppholder seg. Det kan også hende at soldat brukes metaforisk, på samme måte som *trooper* ofte brukes om noen som har møtt vanskeligheter med tapperhet. Videre konstateres det at ingen prater engelsk, altså er han sannsynligvis ikke i hjemlandet. "Alt er ødelagt", og skoene hans er gjennomvåte. Som i foregående strofe innledes også her "Waltzing Matilda"-sitatet med "to go...". Forskjellen er at i dette tilfellet er det ikke like logisk, syntaksen er merkelig. Det står ikke at skoene er

for våte til å gå ”waltzing Matilda”, men at de er gjennomvåte, *for* å gå? Det virker som om det ikke er en sammenheng mellom disse versene, at det ikke er snakk om versbinding, men *to* står med liten t, og dette ordet pleier vanligvis å følge av noe annet. Er det så snakk om versbinding, men med merkelig syntaks og uklar semantikk, eller er det to selvstendige vers, hvor det siste er en ufullstendig setning tatt ut av sammenheng, kanskje skrevet slik for å få samme overgang til ”refrenget” som tidligere? Dette er vanskelig, og muligens heller ikke så viktig, å svare på, men uansett innebærer det et brudd med tekstens øvrige stil og relativt logiske semantikk og syntaks.

I tredje strofe gjør hundene, og de gjør det *nå*. Samtidig parkerer drosjene, kanskje det er så seint, eller tidlig, at de har få oppdrag i øyeblikket. ”A lot they can do for me”, tenker jeget, sannsynligvis ironisk; de kan ikke hjelpe ham, pengelens som han er. Etter disse og tidligere omgivelsesobservasjoner i presens, følger noen vers i preteritum: ”I begged you to stab me / you tore my shirt open”. Igjen henvender jeget seg til et for oss ukjent du, et du vi ikke vet om er til stede eller ei, og heller ikke om det er menneskelig eller en ukjent og personifisert størrelse, som for eksempel alkohol. Tryglet jeget faktisk, på et tidligere tidspunkt, om å bli knivstukket? Ble skjorta revet opp for lettere å treffe riktig? Er det hele bare fyllefabuleringer? Det påfølgende verset, igjen i presens, tyder i hvert fall på at jeget er ganske nedbrutt, ”down on my knees”. Deretter følger tre preteritumsvers til, som ikke er noe lettere å forstå enn de to første av samme sort. Med ”Old Bushmills” menes det whisky, og satt sammen med ”I staggered” kan det bety at jeget, som en konsekvens av whiskyinntaket, ble vaklevoren. Dette virker også sannsynlig sett i sammenheng med situasjonen, men i og med preteritumsbruken kan det virke som om det er snakk om en annen dag. Neste vers, ”you buried the dagger in”, antyder at det tidligere nevnte duet faktisk gjorde som det ble bedt om. Det påfølgende verset trekker imidlertid i en annen retning, da det ser ut som om duet faktisk kjørte kniven inn i sitt ”silhouette window light”. Hva menes med dette? Snubla jeget ut av veien, slik at kniven havnet et annet sted? I skyggen til jeget? Eller er det ikke meningen at dette skal gi fullstendig mening – er ordene valgt av andre grunner, som klang, assosiasjon eller lignende? Uansett avsluttes strofen på samme måte som de tidligere, med ”to go waltzing Matilda”. Her er overgangen mer logisk enn i den forrige strofen, og kan leses som at det denne gangen er duet som knivstikker for å (kunne) gå på loffen, fylla eller annet. Denne logikken kan jo imidlertid være tilfeldig, eller den kan komme i tillegg til de samme problemene som ved forrige innledende refrengstrofe. Kanskje er det med andre ord snakk om både versbinding og to separate vers – på én gang.

Fjerde strofe begynner med samme ord som tredje: *nå*. *Nå* har jeget mistet sin Sankt

Kristoffer. Denne helgenen nevnes i flere av tekstene til Waits og er vernehelgen for de reisende (Kulturhistorisk museum 2010). Jeget kan fortelle at Sankt Kristoffer, kanskje en faktisk helgenmedalje han hadde, eller kanskje den generelle lykken hans, forsvant ”now that I kissed her”, og repeterer med det dette ”nå”-et. Om det er nå som i samtidig med utsigelsessituasjonen vites ikke, men det virker mer sannsynlig at dette nået allerede har vært, eller snarere: nået er konsekvensene, ikke selve kysset. Eller er det plutselig en kvinne der, samme kveld som hundene gjør og drosjene parkerer? Er ”hun” i det hele tatt et menneske? Det er også vanskelig å skjønne sammenhengen mellom dette kysset og jegets tap av hell, men én lesning kan være at ”hun” peker tilbake på Matilda. Om vi da følger den tidligere mulige lesningen av *waltzing Matilda* som å gå på fylla, blir det naturlig å lese Matilda som en metafor for alkohol. I så fall er den nevnte sammenhengen åpenbar: jeget har, på grunn av overdrevet alkoholinntak, havnet på det såkalte skråplanet.

Resten av strofen synes, i hvert fall ved de første par øyekastene, også ganske tilfeldig og vanskelig forståelig: Den enarmede banditten vet, men hva? Og hvorfor nevnes en uavhengig kineser, kaldblodige tegn eller skilt⁴⁵, og kvinnelige strippere i samme, påfølgende vending? Kanskje er det mer en stemningsskaping enn en klar historiefortelling? *One-armed bandit* er et annet navn for spilleautomater (opprinnelig sånne med en spake, eller ”arm”, til å dra i), noe jeget kanskje har blakket seg på; altså ”vet” den personifiserte spilleautomaten at jeget ikke lenger har hellet med seg. Kanskje er kineseren en tvilsom figur han har rotet seg bort i, mens *the cold-blooded signs* rett og slett er de forsøksvis forlokkende skiltene utenfor en strippeklubb han har frekventert litt for ofte? Stripperne nevnes i strofens nest siste vers, før refrenget, som denne gangen *ikke* innledes med ”to go...”. I stedet knyttes stripperne direkte til handlingen i refrenget: ”and the girls down by the strip tease show go / waltzing Matilda [...]”. Denne forskjellen merkes godt lydlig, ikke bare semantisk. I fremføringen legges det nemlig inn en liten pause mellom hvert ”to go...” og det foregående, og ordet ”to” blir sunget en tone høyere enn ordet før – begge deler markerer skillet mellom strofe og refreng. I tillegg setter strykerne inn samtidig med ”to go”. I fjerde strofe forsvinner både ordet ”to” og pausen som var foran det, i tillegg til at ”go”, som tidligere, synges ”synkende”, over to toner. Slik blir overgangen mellom strofe og refreng i dette tilfellet glidende og organisk i stedet for markert. Dette gjelder også for semantikken, som i de to foregående strofene var uklar nettopp her. Man kan si at versbindingen i dette tilfellet ikke bare skjer skriftlig og semantisk, men også muntlig og lydlig.

⁴⁵ Det engelske *sign* kan bety både tegn og skilt. Forøvrig viser et kjapt Google-søk at det i Bon Jovi og Rod Stewarts versjoner av låten synges henholdsvis ”the maverick Chinaman with his cold-blooded style” og ”the maverick Chinaman with the cold-blooded sigh”.

Strofe fem innledes med en direkte henvendelse til et du, ”no I don’t want your sympathy”. Spørsmålet er hvem jeget henvender seg til. Er det det samme duet som i tredje strofe, det som ble tryglet om å knivstikke ham? Er det kanskje leseren/lytteren? Man kan jo heller ikke utelukke at det er begge, eller ingen av dem. Videre får vi vite: Flyktningene mener at gater ikke er til å drømme i, og *manslaughter dragnets* og minneselgende spøkelser vil ha ”a piece of the action anyhow”. Man kan si at vers tre, ”manslaughter dragnets and the ghosts that sell memories”, lyder bra. Ordene har en fin klang, og maner fram en slags ubestemmelig stemning; ”drap” og ”spøkelser” trekker i retning av noe skummelt, mens ”memories” gir det hele et drag av nostalgi. Likevel er det vanskelig å vite hva, om noe, som menes, annet enn at *dragnet* betyr trål,⁴⁶ og også brukes i overført betydning om ”a system or network for finding or catching someone, as a criminal wanted by the police” (Dictionary.com 2010). Sannsynligvis er det denne sistnevnte betydningen ordet brukes i her; et system eller en plan for å fange drapsmenn og -kvinner. Men hva vil det si i denne sammenhengen? Og kan minner selges og kjøpes? Hva er det de vil ta del i? Og hvorfor dette *anyhow* – forutsetter ikke dette ordet en eller annen kontekst vi ikke vet noe om? Man kunne si at, om dette fortelles samtidig med at det skjer, og jeget på dette tidspunktet er beruset, er det naturlig at ikke alt gir mening; det er mer eller mindre usammenhengende fyllebrøl. Dette er kanskje en litt for enkel forklaring, men tekstens innslag av meningsunndragelse stemmer uansett overens med flere av dens motiver: utilpasshet, forvirring, beruselse, ensomhet. Jeget snakker ikke de innfødtes språk, og leseren snakker ikke alltid jegets. Som i andre og tredje strofe er overgangen mellom strofe og refreng merkelig: ”They want a piece of the action anyhow go / waltzing Matilda [...]”. Man kan tenke seg at det menes ”so they go”, derfor går de på fylla, men det er ikke det som synges. Leser man det som det står er det den minst naturlige og logiske overgangen til nå. Imidlertid passer det for så vidt med resten av strofens relative utilgjengelighet. Som i fjerde strofe er ”to go” droppet, og dermed blir overgangen glidende her også. Men da det som nevnt ikke er en like klar semantisk sammenheng i dette tilfellet, kan man si at den lydlige versbindingen bryter med semantikken.

Sjette strofe domineres av parallellismer, i form av fire vers som begynner med *and*, og ellers har relativt lik setningsstruktur. De to første knyttes ytterligere sammen ved rimet ”sailor/jailer”, og de to siste med rimet ”know/go”. Det er imidlertid ikke snakk om strofens fire første vers, men vers 1, 2, 3 og 5. Fjerde vers rammes således inn av denne parallellismen, og er også det eneste verset i hele teksten, bortsett fra de jeg har valgt å kalle refreng, som eksplisitt nevner ”Matilda”. Det er også eneste gangen det blir tatt stilling til ”henne” – det

⁴⁶ Fiskeredskapet.

sies at hun er tiltalt for å ha drept rundt hundre stykker. Denne strofen er langt lettere forståelig enn den forrige: Du kan spørre hvilken som helst sjømann, både de, fengselsbetjentens nøkkel og gamle menn i rullestoler vet at Matilda er den skyldige, og at hun følger etter hvor enn man går. I forlengelse av den tidligere lesningen er det da alkoholen som står tiltalt for å ha drept omtrent hundre stykker (en tydelig underdrivelse), noe både sjømenn, fengselscellenøkler og folk som har levd en stund er på det rene med. Eventuelt kan "waltzing Matilda", som nevnt, betegne mer enn bare alkoholen. Reiselysten, fantelysten, denne utferds- eller flukttrangen som river og sliter i alle sjømenn, drankere og loffere, og som også kan bli deres bane. Igjen er overgangen mellom strofe og refreng mindre markert enn i sangens første strofer. "To" i "to go" er fortsatt borte, men i motsetning til de to foregående strofene er det lagt inn en liten pause mellom "go" og "waltzing Matilda", og "go" blir bare sunget over én, ikke to stavelser. Man får dermed ikke den samme glidende overgangseffekten. Semantisk er overgangen og sammenhengen tvetydig. Det kan leses og høres som at Matilda, alkoholen eller rastløsheten, "follows wherever you may go", og at – i og med pausen – "waltzing Matilda" bare gjentas fordi det er det som er refrenget, eller også at det peker tilbake på verset før samt den overgripende tematikken. Man kan imidlertid også anta at det er snakk om versbinding, og at "she follows" hvor en enn går på fylla, og loffen. Det blir – om man beholder alkoholtolkningen – i tilfelle en selvfølgelighet, nesten en pleonasme, da "fylla" allerede innebærer alkohol.

Syvende og siste strofe åpner, som den sjette, med et "and". Faktisk åpner fire av strofens åtte vers slik, og ett vers åpner med et lydlig ganske likt ord, "an". De to første versene knyttes ytterligere sammen ved hjelp av enderimene "suitcase/someplace", og de to nest siste versene med "street sweepers"/"flame keepers". Strofen begynner med å beskrive et eller annet, "it", som en gammel, velbrukt koffert på vei til et hotell en eller annen plass, og et sår som aldri vil leges. De to midterste versene konstaterer at noen, antakeligvis jeget, ikke er en primadonna. Dette eksemplifiseres ved at det er parfyme på en gammel skjorte som også er whisky- og blodstenket. Eller er det blodet og whiskyen som fungerer som parfyme? Videre avsluttes strofen med å ønske god natt til gatefeiere, sikkerhetsvakter og *flame keepers*, og til slutt: til Matilda selv. Dette kan både leses slik det står – som et "god natt" fra en som er på vei hjem, og skal legge seg – og som en mer varig avskjedshilsen til et (hunde-)liv jeget har bestemt seg for å forlate. Det er også en tredje mulighet: Jeget kan være på vei inn i Matildas drapsstatistikk, og tar den mest varige avskjeden av dem alle. Eventuelt ser han selvmord som eneste mulighet til å endelig unnsnippe henne. Etter siste strofe er sunget fortsetter pianoet og strykerne litt til, strykerne tar opp igjen melodien i "Waltzing Matilda" (den australske), og

det hele ender på et lydlig svært harmonisk vis som står i kontrast til jegets mulige triste endelikt.

Lesningen av Matilda som en metafor for alkohol hadde rot i sangens første strofe, og gikk ut fra at det var en logisk sammenheng mellom dens to siste vers, som også tjenestegjør som sangens refreng, og strofen forøvrig. Som jeg nevnte går disse versene igjen i andre strofer, og det er usikkert om duet det henvendes til er konstant eller skifter fra strofe til strofe, og om det i det hele tatt har noen forbindelse med de andre versene. Dette gjelder ikke bare duet, men versene i seg selv. Har de egentlig en sammenheng med strofene, eller står de alene? Lesningen har vist at det er en semantisk sammenheng i noen strofer, og ikke i andre. Kanskje har de en logisk sammenheng i første strofe, mens i de andre gjentas det bare i kraft av å være refreng? Uansett kan de umulig være totalt løsrevet fra resten, for tekstens ulike deler vil måtte påvirke hverandre gjensidig. Det må også nevnes at alkohollesningen kun er én av flere veier å gå, da teksten inneholder mange muligheter. Som nevnt er det blant annet nærliggende å lese alkoholen som symptom på, eller erstatning for, en dypere drift; utferdstrang, flukttrang, rastløshet, misnøye, ensomhet.

Som i "Nighthawks Postcards" er alkoholmotivet sterkt til stede i "Tom Traubert's Blues". Spesielt i denne lesningen, kanskje, men også uavhengig av den, i og med åpningsversene. Andre låter på *Small Change*, som "Bad Liver And A Broken Heart" og "The Piano Has Been Drinking (Not Me)", synes rett ut å omhandle alkoholisme. Førstnevnte på en både romantiserende og sentimental måte, sistnevnte mer fleipete. "Tom Traubert's Blues" er ikke egentlig veldig sentimental, men vers som "I begged you to stab me / you tore my shirt open / and I'm down on my knees tonight" kan sies å være følelsesfulle nok til å trekke i den retningen. Nostalgien synes i dette tilfellet å begrense seg til siste strofes *street sweepers* og *flame keepers*, og jegets skotøy. Selv om skoprodusenten Stacy Adams fortsatt finnes, synes merket å ha vært spesielt populært på 1920- til 1940-tallet (Stacy Adams 2010). Slik plasserer referansen seg i den perioden Waits synes å ha en forkjærlighet for, og ofte refererer til. "Tom Traubert's Blues" inneholder mer smerte enn humor, og problematiserer samfunnets skyggeliv i større grad enn "Nighthawk Postcards". Innholdet er dystert, men ikke i like stor grad som noen av tekstene jeg ser på seinere. Det musikalske, kanskje særlig melodien og strykerne, trekker helhetsinntrykket i en hovedsakelig sørgmodig retning.

2.2.1. Månen i "Tom Traubert's Blues"

I den første teksten jeg så på, "Nighthawk Postcards", ble månen nevnt fire ganger. I denne teksten nevnes den bare én gang, i åpningsverset: "Wasted and wounded, it ain't what the

moon did / I got what I paid for now”. Her er ikke månen en rekvisitt i en nattlig scene, selv om det riktignok synes å *være* en sådan. Vi kan dermed gå ut fra at månen er der, men nevnt blir den ikke. Med mindre det er denne nattens spesifikke måne det er snakk om, men det synes mer å være månen generelt, eller kanskje til og med månen som bilde på noe annet. Men hva? Jeget er såra og berusa, men presiserer at det ikke er månens feil. Denne presiseringen innebærer at man ellers kunne trodd at det *var* månens feil, men hvorfor skulle man det? Har det å gjøre med månens, eller snarere fullmånens, påståtte effekt på enkelte mennesker og dyr? Avviser jeget at han er månesyk, gal⁴⁷, og hevder at det ikke er derfor han er som han er? Eller representerer månen rett og slett alle mulige andre grunner eller bortforklaringer? Uansett er det altså ikke månen, eller andre utenforliggende faktorerers feil: jegets situasjon er selvforskyldt. Der månen i ”Nighthawk Postcards” ble brukt som rekvisitt i en nattlig scene, som et til dels komisk brudd med et Sinatra-sitat, som bilde på motgang og som personifisert bilde på natten, blir månen i ”Tom Traubert’s Blues” brukt, av jeget, for å erkjenne eget ansvar. Det er ikke kosmiske krefter som er i sving her, det er bare jegets tvilsomme avgjørelser og dårlige selvkontroll.

2.3. Skøyter, surrealisme og savn

*Alice is adult songs for children, or children's songs for adults.
It's a maelstrom or fever-dream, a tone poem, with torch songs
and waltzes...an odyssey in dream logic and nonsense.*
Tom Waits⁴⁸

Siste låt ut i denne delen av oppgaven er, som albumet den er hentet fra, skrevet til musikalen *Alice* – et av samarbeidsprosjektene til Tom Waits og den kjente og til dels banebrytende teaterinstruktøren Robert Wilson. Musikalen ble satt opp ved Thalia Theater i Hamburg i 1992, men albumet kom ikke ut før i 2002, og ble inntil da kalt ”the lost Tom Waits masterpiece” av enkelte stemmer i pressen. Musikalen var løst basert på Lewis Carroll og hans forhold til Alice Liddell – jenta som inspirerte *Alice’s Adventures in Wonderland* og *Trough The Looking Glass* – samt karakteren Alice, og andre karakterer, fra nevnte romaner.⁴⁹ Her er teksten i sin helhet:

⁴⁷ Det engelske *lunatic* kommer av det latinske ordet for måne, *luna*.

⁴⁸ Sitert i plateselskapet Antis omtale av albumet, <http://www.anti.com/catalog/view/4/Alice> [Hentet 10.08.10, kl. 11.47].

⁴⁹ Introduction to *Alice* (musikalen), Tom Waits Library, <http://www.tomwaitslibrary.com/alice-introduction.html> [Hentet 03.08.10, kl. 11.13].

Alice

It's dreamy weather we're on
You wave your crooked wand
Along an icy pond
With a frozen moon
A murder of silhouette crows I saw...
And the tears on my face
And the skates on the pond they spell Alice

I'll disappear in your name
But you must wait for me
Somewhere beneath⁵⁰ the sea
There's the wreck of a ship
Your hair is like meadow grass
On the tide And the raindrops on my window
And the ice in my drink
Baby, all that I can think of Is Alice

Arithmetic Arithmetock I turn the hands back on the clock
How does the ocean rock the boat
How did the razor find my throat
The only strings that hold me here
Are tangled up around the pier

And so a secret kiss
Brings madness with the bliss
And I will think of this
When I'm dead in my grave
Set me adrift and I'm lost over there
But I must be insane
To go skating on your name
And by tracing it twice
I fell through the ice Of Alice
There's only Alice

“Alice” er delt inn i fire strofer, på henholdsvis sju, åtte, fem og ti vers hver. Siste strofe synges to ganger, med en saksofonsolo mellom. Det vil si, første gang utelates strofens aller siste vers, ”There’s only Alice”. De ulike strofelengdene antyder at teksten, som vanlig hos Waits, ikke ble skrevet etter et strengt mønster, noe man også ser på rimene, som virker som om de er plassert litt tilfeldig rundt, kanskje ettersom de oppsto. De rimene som finnes er parrim, noen ganger på mer enn to rim per par; i siste strofe finner man for eksempel ”kiss/bliss/this”. Slik blir det en blanding av parrim og tiraderim, om enn korte tirader. Som vanlig hos Waits er også noen av rimene halvrim. Musikalsk og melodisk er det en rolig, dempet og melankolsk låt. Den innledes med et pianoanslag og vokal samtidig. Vokalen er

⁵⁰ I teksten (fra www.tomwaits.com) står det *beneath*, mens Waits faktisk synger *across*.

langt fra like grov som på ”Tom Traubert’s Blues”, den er neddempet, og minner mer om den ru og raspande snakkestemmen i ”Nighthawk Postcards”. Etter et par ord er sunget kommer flere instrumenter til: trommevisper, bass, etterhvert også en forsiktig saksofon, og enda senere: en dempet trompet. Pianoet, bassen og trommevispingen er relativt konstant gjennom hele låten, mens blåserne glir litt inn og ut, og lyder improviserte. Det hele utgjør et ganske tett, men likevel rolig, dempet og drømmende lydbilde.

Slik passer lydbildet til teksten, som i sin helhet er mer drømmende og uklar enn de foregående. Dette passer også med musikalen den er skrevet til, og ikke minst selve *Alice’s Adventures in Wonderland*. Som de to foregående tekstene er også ”Alice” fortalt gjennom et jeg. Dette jeget konstaterer, eller påstår, i første vers at ”It’s dreamy weather we’re on”, og bringer med det et subjekt til inn i teksten, et subjekt som sammen med jeget utgjør et vi. Selve formuleringen er imidlertid merkelig; de er *på* et drømmeaktig vær? Hva menes her? Kanskje er det bare en uvanlig måte å si at været er drømmeaktig (bra? tåkete? uklart?) på, eller kanskje det menes ”on” som i ”on drugs” – de er rusa på været? Det kan også hende det (eller deler av det) er et idiomatisk uttrykk, men et googlesøk gir ingen treff som indikerer det. I følge Apple Dictionary kan *dreamy* bety ”having a magical og dreamlike quality”, noe som kunne beskrive teksten selv. Kanskje er det dermed liten vits i å saumfare alle rare formuleringer, også fordi *Alice’s Adventures in Wonderland* tross alt er full av dem – som en eneste lang lek med ord og virkelighetsoppfatninger. Det lekes tydelig med ord i ”Alice” også, blant annet ”Arithmetic Arithmetock”, hvor det spilles på ordet *aritmetikk*, og uttrykket for sekundviserens ubønnhørlige gang, ”tick tock”⁵¹. Videre er det fokus på språk – og ikke minst navn – gjennom ”Alice”, som i følge jeget står skrevet de merkeligste steder.

At første vers er litt uklart stemmer imidlertid ikke bare overens med språklig lekenhet og tekstens inspirasjonskilde, for i andre vers dukker det opp noe så urealistisk som magi: jeget påstår at et for oss ukjent du veiver en kroket tryllestav langs et islagt tjern. Om dette har noen effekt sies ikke, det konstateres bare at det i tjernet er en frossen måne, noe man kan anta betyr månens speilbilde. Femte vers er relativt kryptisk, og syntaksen er gammeldags: ”A murder of silhouette crows I saw” – jeget så silhuetten av kråker bli drept. Var kråkene i silhuett fordi de fløy foran månen? Månen på himmelen, eller månen på isen? Ble de faktisk drept, og i tilfelle hvordan? Kanskje noen gikk på skøyter, og ”skar” gjennom speilbildet av kråkesilhuetten? Eller har vi å gjøre med en metafor? Kråker har tidvis blitt knyttet til magi, og blitt sett på som varselfugl – ofte ulykkesvarsler. Blir et kråkemord i den sammenhengen et dobbelt ulykkesvarsel, eller et ulykkesvarsel som blir ufarliggjort? Uansett passer kråka inn i

⁵¹ Tilsvarende det norske ”tikk takk”.

tekstens stemning. I strofens to siste vers mener jeget at tårene på ansiktet hans, og skøytesporene på tjernet, staver navnet Alice. Dette indikerer at hun betyr mye for ham, så mye at han omtrent ikke kan tenke på annet, og kobler navnet hennes til dagligdagse ting. Jegets tårer indikerer også at det ikke er snakk om noen lykkelig kjærlighet.

I andre strofe videreføres fokuset på denne Alices navn: "I'll disappear in your name". Kanskje jeget mener at denne kjærligheten, eventuelt besettelsen, på sett og vis sluker ham? Videre ber han Alice vente på ham, et sted under sjøen, hvor det ligger et skipsvrak. Igjen er det vanskelig å vite om det menes som det står, som mer av tekstens lett surrealistiske stil, eller om det er snakk om metaforikk, kanskje for jegets sinn/underbevissthet. Uansett går havet igjen i teksten; i påfølgende vers sammenligner han håret hennes med gresstrå i tidevann. I resten av strofen fortsetter jeget: "And the raindrops on my window / And the ice in my drink / Baby, all I can think of is Alice". Her kan regndråpene på vinduet og isen i drinken være fortsettelsen på hårsammenligningen, eller det kan vise tilbake til forrige strofe og være flere ting som "staver" Alice. Dessuten er regndråper og isbiter, og også havet, forbundet: alt er vann. Regn og hav er imidlertid bevegelig, mens is er statisk. Fordi vann er livgivende og bevegelig, foranderlig, er det nærliggende å lese isen som metafor for en slags stillstand. Her blir imidlertid regndråpene og isbitene nevnt i samme åndedrag. Hvordan skal det forstås? Er det snakk om forandring og stillstand på en og samme tid? Det virker paradoksalt. Gjenspeiler det en ambivalens, motstridende krefter i jeget? Kanskje rives han mellom den voldsomme kjærligheten til Alice, som har forandret ham, og ønsket om å beholde kontroll.

Tredje strofe åpner med den ovennevnte leken med ord, "Arithmetic Arithmetock I turn the hands back on the clock". Andre vers høres ut som en del av en barneregler, "Hvordan vugger havet båten", noe som gjør tredje vers, når det kommer, enda mer uhyggelig: hvordan fant barberbladet halsen min. Er jeget dødt eller døende? Var det selvmord eller drap? Eller overlevde han, men skrur viserne fra første vers tilbake til dette tidspunktet – med andre ord, husker tilbake? Det kan også leses metaforisk. "How did the razor find my throat" kan bety noe i retning av "hvordan havnet jeg i denne knipen", som igjen kan henspille på den muligens besettende kjærligheten jeget synes å være til Alice. Videre konstateres det at de eneste båndene som holder ham her er viklet rundt en pir. Kanskje jegets krav om at Alice skulle vente på ham under sjøen *var* ment slik det sto; kanskje hun har druknet? Det kan forklare sammenligningen av håret hennes med gresstrå i tidevannet, og de andre tingene knyttet til havet. Kanskje båndene som holder ham her er Alice, og kanskje hun faktisk ligger ved en pir. Denne tolkningen blir mindre sannsynlig tatt i betraktning at Waits faktisk ikke

synger "beneath the sea", selv om det er det som står i teksten, men det mindre dystre "across the sea". Det skal også nevnes at dette "beneath/across the sea" ikke nødvendigvis peker på hvor Alice venter – det kan vise kun til skipsvraket. På de to siste versene i denne strofen, "The only strings that hold me here / Are tangled up around the pier", skiller fremføringen seg litt fra resten av låten. Der de andre strofene avsluttes med synkende melodi, avsluttes begge disse versene med en stigning; dessuten dras "pier" ut lenger enn hva sluttordet "Alice" gjør i de andre strofene. Dette melodi- og vokalmessige grepet framhever disse versene, og intensiverer jegets fortvilelse; man hører den ikke bare i ordene, men også i stemmen.

Fjerde og siste strofe knyttes direkte til den foregående ved at den åpnes med et "og": "And so a secret kiss / Brings madness with the bliss / And I will think of this / When I'm dead in my grave". Om jeget er dødt eller levende er det i hvert fall ikke helt åndsfriskt, i følge seg selv – kjærligheten, eller besettelsen, er i seg selv forrykt, og vil følge ham i graven. Neste vers synes å stå litt for seg selv, da det ikke er direkte og handlingsmessig knyttet til de på- og etterfølgende: "Set me adrift and I'm lost over there." I følge Apple Dictionary betegner ordet *adrift* i utgangspunktet en båt som driver rundt uten verken styring eller forankring, mens det også kan brukes metaforisk om en person "without purpose or guidance; lost and confused". Her brukes det antagelig billedlig, som en av flere sjømetaforer. Siste vers i første strofe påsto at skøyten på isen stavet Alice, og i siste strofes sjuende vers skøyter jeget selv på navnet hennes. I verset før konstaterer han at han må være gal som gjør det, og i strofens hjerteskjærende avslutning kommer konsekvensen: "And by tracing it twice / I fell through the ice of Alice / There's only Alice". Etter denne avslutningen kan første vers i andre strofe, "I'll disappear in your name", leses som en slags prolepse: jeget forsvinner i navnet ved å risse det så skarpt inn i isen at han faller i gjennom. Etter siste strofe er sunget følger en saktegående saksofonsolo, før verset blir gjentatt avslutningsvis. Her hører man vekselvis vokalen og saksofonen. Blåseren hermer, eller svarer, vokalen, som en dialog mellom tekst og musikk.

Når jeg nå har lest teksten har jeg, bortsett fra når det gjelder den språklige lekenheten og absurde stemningen, sett bort fra konteksten den er skrevet i: musikalen. Jeg har ikke sett musikalen, men når man vet at den blant annet omhandler Lewis Carroll og Alice Liddell, og i tillegg vet at det gikk rykter om at Carrolls følelser for Liddell var mer enn vennskapelige, er det nærliggende å tenke at det er Carroll som er jeget i denne teksten – en voksen mann som fortviler over kjærligheten til et barn. Imidlertid var det, i følge Tom Waits Library, "the White Rabbit" som sang den i oppsetningen: "Stage directions from the play: Scene 1: "Down The Rabbit hole". Alice falls down the rabbit hole; numerous objects fall past her. She sees a

mirror with her name written on it. The mirror breaks and her name is lost. [The White Rabbit sings:]”.⁵² Dette speilet med Alices navn på, som knuser slik at navnet hennes forsvinner, kan kobles til isen på tjernet i sangen, skøytesporene som skriver Alice, og jeget som bryter gjennom isen. Da er kanskje ikke Alice død, hun har bare falt ned kaninhullet som leder til Eventyrland. Men det at The White Rabbit fremførte låten i musikalen utelukker ikke at jeget kan være Lewis Carroll. Fra Tom Waits Library:

The principal characters are Alice (who is both the fictional character and her real-life model, Alice Liddell) and the author, Charles L. Dodgson, both of whom appear in various guises throughout the production. The songs by Tom Waits were presented as intersections with the text, rather than as expansions of the story.⁵³

Karakterene bygget på Alice og Carroll opptrådte i andre skikkelser hele stykket gjennom, og det er derfor mulig at The White Rabbit og Lewis Carroll, i dette tilfellet, er den samme. Man bør imidlertid ikke prøve å presse verken denne teksten eller de andre på albumet inn i musikalmalen, i og med at sangtekstene ble skrevet mer som skjæringspunkter til, og ikke utvidelser av historien. Men uansett om man leser teksten med eller uten hensyn til konteksten er det en drømmende, desperat, til dels surrealistisk og trist affære – om en besettende, og kanskje ødeleggende, kjærlighet til en viss Alice.

Denne teksten skiller seg fra de foregående både ved at den er mer lyrisk, ordknapp og konsentrert, og at alkoholen overhodet ikke er tilstede. Kanskje skyldes det at Waits gjorde seg mer eller mindre ferdig med den tematikken og skrivemåten tidligere i karrieren – ”Alice” er skrevet nesten tjue år etter ”Nighthawk Postcards” og ”Tom Traubert’s Blues” – eller kanskje er det kun fordi ”Alice” er skrevet inn i en sammenheng hvor dette ikke hørte med. Om den ikke direkte skildrer samfunnets skyggeliv i betydningen livet til samfunnets tapere, skildrer den helt klart menneskelig ulykkelighet, galskap og desperasjon. Dette på en måte som er både hjerteskjærende og mørk, ikke minst på grunn av måten jegets psyke formidles på. Noen vil kanskje hevde at ”Alice” også er sentimental, men den synes meg å skildre sterke følelser på en såpass kreativ og til dels unnvikende måte at den akkurat går utenom.

2.3.1. Månen i ”Alice”

Som i ”Tom Traubert’s Blues” er det bare én måne i ”Alice”; denne er til gjengjeld frossen.

⁵² Fotnote 3, <http://www.tomwaitslibrary.com/lyrics-by-album.html> [Hentet 04.08.10, 15.26].

⁵³ Introduction to *Alice* (musikalen), Tom Waits Library, <http://www.tomwaitslibrary.com/alice-introduction.html> [Hentet 03.08.10].

Den blir på sett og vis fremhevet ved at den bryter en enderimstirade på tre vers: "on/wand/pond/moon". På grunn av den markante lydlige forskjellen på vokalene er det vanskelig å ikke legge spesielt merke til *moon* her. I bunn og grunn er det ikke månen selv som nevnes, for "frozen moon" indikerer – spesielt i sammenhengen det er satt i – månens speilbilde på isen. Selv om månen fremheves lydlig på denne måten er den ikke nødvendigvis viktig i teksten. Den indikerer som vanlig at det er natt, og en "frossen" måne i et tjern er et vakkert og stemningsskapende bilde. Annet enn å være en del av en scene er den også muligens knyttet til verset etter, "a murder of silhouette crows I saw...", da månen er omtrent det eneste på nattetid, elektriske lyskilder unntatt, en silhuett ville være synlig mot. I dette tilfellet kan det også hende at den er tatt med fordi scenografien i musikalscenen tilsa det. Men månen og Alice har noe felles: De er begge fraværende i teksten, og er bare synlige på grunn av tjernet. Månen gjennom speilbildet, Alice gjennom sitt navn; begge er frosset i isen. Man kan si at isen ligger mellom både leseren (og jeget) og Alice, og mellom leseren (og jeget) og månen. Isen er også viktig fordi den kan sies å tilsvare musikalens speil, som igjen kanskje er speilet i *Trough the Looking Glass*; Alices port til Eventyrland. Alice kan som nevnt ha forsvunnet inn dit, utilgjengelig for jeget, og månen kan være et glimt fra den andre siden. I hvert fall er den like utilgjengelig som Alice selv, og kan slik leses som et symbol for både henne og den utilgjengelige, ulykkelige kjærligheten. Hvis isen er stillstand, forsterker den denne utilgjengeligheten, og forverrer den: det er en varig situasjon.

I kapitlets innledning skrev jeg at jeg trodde månen hos Waits ble bruk mest som rekvisitt i nattlige scener, at den pekte metonymisk mot natt. Ut fra de tre tekstene jeg har sett på i denne delen kan det konkluderes at jeg bare hadde delvis rett: den *blir* brukt på denne måten, men ikke bare, og kanskje ikke oftest. I "Alice" synes det å stemme bra, i hvert fall ved første øyekast, og til dels i både "Tom Traubert's Blues" og "Nighthawk Postcards" også. Men den synes i tillegg å være tilknyttet en videre, varierende betydning: ansvar, personifisering, sammenligninger i flere lag, symbol for motgang, symbol for utilgjengelighet, en måte å erkjenne eget ansvar på. Som nevnt tidligere, og som man kan se av første vedlegg, er det også stor variasjon i måten den blir presentert på: den er blodskutt i "New Coat of Paint" (1974), en løshund i "Putnam County" (1975), den sammenlignes med bein i "Burma Shave" (1977). Den faller ned i "Earth Died Screaming" (1992), den er ødelagt i "Come On Up to the House" (1999), og deromantiseres i "Bad Liver and a Broken Heart": "and no the moon ain't romantic / it's intimidating as hell" (Waits 1976). Som om ikke det var nok viser Florence Nightingale den like godt fingeren i "Jack & Neal/California Here I Come" (1977).

Det er dermed ingen tvil om at månemotivet blir brukt på ulike måter, og har en

vekslende betydning. Waits' tekstlige univers har mange konstanter, men det har også utviklet seg over tid. Månemotivet er, gjennom sin hyppige opptreden, med på å binde sammen det sanglyriske forfatterskapet. Ikke minst gjør det Waits til en nattens lyriker. Neste kapittel ser nærmere på en annen, men kortere rød tråd i Waits' sanglyrikk: Frank.

Kapittel 3:

Franks ville år

”Frank” er en av Tom Waits’ mange litterære personer, og den som dukker opp flest ganger i hans fiksjonsunivers. Han ble nevnt i noen låter på 70-tallet⁵⁴, og i 1983 fikk han sin egen sang på albumet *Swordfishtrombones* (1983): ”Frank’s Wild Years”. *Swordfishtrombones* blir, sammen med de to påfølgende albumene *Rain Dogs* (1985) og *Franks*⁵⁵ *Wild Years* (1987) ofte omtalt som *the Frank trilogy*. Dette til tross for at førstnevnte album kun har denne ene sangen om Frank, og at det påfølgende ikke nevner navnet i det hele tatt. Jay S. Jacobs er blant dem som kaller det en trilogi: ”With the release of *Franks Wild Years*, the *Frank* trilogy – three albums’ worth of tunes inspired by carnival music and German art songs – was complete” (2006:143). Albumet *Franks Wild Years* er på sin side sangene fra en musikal med utgangspunkt i låten ”Frank’s Wild Years”:

[...] Waits would not let go of Frank. The character continued to intrigue him. He’d begun by envisioning Frank’s act of arson, encapsulating it in that one-minute-and-fifty-second piece of jazzspeak, and only then did he begin to wonder what had prompted it. What had driven Frank to light that fire? The more Waits pondered Frank, the more Frank took on a vivid life of his own. It occurred to Waits that Frank could embody an artistic breakthrough for him. Here was a character capable of encompassing a range of seminal Waits ideas and presenting them through music, storytelling, acting. With Frank, the sky was the limit.
(Jacobs 2006:135)

Waits hadde skapt en karakter som ikke slapp tak i ham, som nærmest tvang seg fram, opp og ut. Han måtte rett og slett skrive mer om denne Frank. Sammen med Kathleen Brennan bestemte han seg for å skrive en musikal, hvor Brennan sto for dialogen og Waits for sangene og hovedrollen. Ingen teatre i New York, hvor de bodde på den tiden, ville imidlertid sette den opp. Til slutt fikk de napp hos Steppenwolf Theater Company i Chicago, som ble grunnlagt av blant andre skuespilleren Gary Sinise. Sinise endte også opp med å instruere musikalen, som gikk i tre måneder, utsolgt, men til blanda kritikker, sommeren 1986 (Hoskyns 2009).

⁵⁴ Blant annet, som vi har sett, i ”Tom Traubert’s Blues”. Det kan selvsagt være snakk om forskjellige karakterer med samme navn, Waits hadde nok ikke ”Frank’s Wild Years” i tankene hver gang han nevnte en Frank, men likevel kan de også smelte sammen til én karakter. Waits har skapt et univers, og der bor det blant andre en fyr ved navn Frank.

⁵⁵ Dette er ingen skrivefeil fra min side: apostrofen er med i sangtittelen, men ikke i albumtittelen.

Frank var også navnet på Waits' far⁵⁶, noe mange har poengtert i forhold til den litterære personen Frank, men Waits avviste ideen om en sammenheng i et intervju med Mark Rowland for magasinet *Musician* i 1985: "My dad asked me the same thing. Well, Frank [faren] did have his wild years. But this is not verbatim. [...] But no, Dad, it's not about you" (Rowland 1985, i Montandon 2005:101).

Jeg skal i det videre se nærmere på tre låter fra den såkalte Frank-trilogien: "Frank's Wild Years" fra *Swordfishtrombones*, "9th & Hennepin" fra *Rain Dogs* og "Yesterday is Here" fra *Franks Wild Years*.

3.1. "Never could stand that dog"

Charles Bukowski had a story that essentially was saying that it's the little things that drive men mad. It's not the big things. It's not World War II. It's the broken shoe lace when there is no time left that sends men completely out their minds. So this is kind of in that spirit... I think there is a little bit of Frank in everybody.
Tom Waits⁵⁷

Swordfishtrombones ble i 2008 viet en av bøkene i den populære bokserien "33 1/3", hvor hver utgivelse lar en skrivende musikkinteressert, i dette tilfellet musikkskribenten David Sneyd, ta for seg et av sine favorittalbum. Fra vaskeseddelen: "This is the album where Tom Waits beats the blues with a hammer, drags his piano into the rain and burrows deep underground. This is the story of a man who reinvented himself and changed the musical landscape forever [...]" (Sneyd 2008) Dette er albumet hvor Waits ikke bare fornyet seg musikalsk, men også tekstlig: han holdt fast ved forkjærligheten for samfunnets skyggesider, men der han tidligere romantiserte, ga han nå et anstrøk av absurditet. Se bare på albumtittelen!⁵⁸ I tillegg handlet det ikke lenger bare om samfunnets sedvanlige tapere – det ble introdusert mer bisarre karakterer, som tatt fra et *freak show* fra mellomkrigstiden. Det er, som nevnt, også albumet hvor Frank blir introdusert, slik:

⁵⁶ Han het egentlig Jesse Frank, men gikk under Frank.

⁵⁷ "Tom Waits - *Swordfishtrombones*. Island Promo Interview". Transcription by Risto Etelaaho. September, 1983. Sitert på Tom Waits Library, <http://www.tomwaitslibrary.com/frankswildyears-introduction.html> [Hentet 06.10.10]

⁵⁸ Imidlertid har ikke *alle* tekstene på albumet absurde trekk, "Frank's Wild Years" er f.eks. verken absurd eller romantiserende. Den er dog mer outrert enn tidligere Waits-tekster.

Frank's Wild Years

Well Frank settled down in the Valley
and he hung his wild years
on a nail that he drove through
his wife's forehead
he sold used office furniture
out there on San Fernando Road
and assumed a \$30,000 loan
at 15 _ %⁵⁹ and put a down payment
on a little two bedroom place
his wife was a spent piece of used jet trash
made good bloody marys
kept her mouth shut most of the time
had a little Chihuahua named Carlos
that had some kind of skin disease
and was totally blind. They had a thoroughly modern kitchen
self-cleaning oven (the whole bit)
Frank drove a little sedan
they were so happy

One night Frank was on his way home
from work, stopped at the liquor store,
picked up a couple Mickey's Big Mouths⁶⁰
drank 'em in the car on his way
to the Shell station, he got a gallon of
gas in a can, drove home, doused
everything in the house, torched it,
parked across the street, laughing
watching it burn, all Halloween
orange and chimney red then
Frank put on a top forty station
got on the Hollywood Freeway
headed North

Never could stand that dog

“Frank's Wild Years” er en av Tom Waits' spoken word-låter, og den er også fri for rim. Dette, i tillegg til den særdeles narrative formen og fraværet av et lyrisk jeg til fordel for en tredjepersonsforteller, gjør den til et episk, ikke lyrisk, dikt. Den fremstår omtrent som en novelle, fortalt til musikk. På trykk er den imidlertid både strofe- og versinndelt, som et dikt. Slik minner den om ”Nighthawk Postcards”, men den er enklere, kortere, og mindre tett. Waits fremfører teksten på en uanstrengt og liketil måte, han høres faktisk litt uinteressert ut – som om han har blitt nødet til å fortelle historien for tredevte gang. At han framsier noen passasjer ganske fort, uten særlig pauser mellom ordene, som om han etter hvert har lært det

⁵⁹ Slik står det på tomwaits.com, men det er nok en formateringsfeil; i cd-coveret står det 15¼ %.

⁶⁰ I følge Tom Waits Library: Mickey's er et ølmerke, som blir kalt Big Mouth fordi drikkeåpningen er stor.

utenat⁶¹, bygger opp under dette inntrykket. Det hele er akkompagnert av hammondorgel og (gående) kontrabass, i en lettbeint⁶² og ruslende stil som, sammen med vokalen, både kontrasterer tekstens innhold og underbygger dens humor.

Teksten har tre strofer, eller to strofer og et etterslep. Første strofe åpner kontant, gjennom en tredjepersonsforteller: ”Vel, Frank etablerte seg i *the Valley*”.⁶³ Det innledende ordet ”vel” gir inntrykk av at teksten for oss begynner et stykke inn i fortellingen om Frank, som om leseren/lytteren kommer inn i ”rommet” etter at fortelleren har startet. Eventuelt kan det gi inntrykk av at noen har måttet overtale fortelleren til å dra historien, en historie de ikke har hørt, men hørt *om*, og fortelleren har kanskje sagt noe sånt som: ”Greit, jeg gir meg. Vel, Frank...”. Det første verset står ikke semantisk alene, men utgjør sammen med de neste tre en versbundet setning: ”Frank etablerte seg i *the Valley* / og hengte sine ville år / på en spiker som han kjørte gjennom / sin kones panne”. En relativt grotesk tekståpning! Bortsett fra første vers er dette metaforisk, for selv om det er fullt mulig å spikre i folks hode, kan ikke tiden henges på noe som helst. Hva er det så en metafor for? At han hengte fra seg sine ville år på en spiker synes å indikere at han giftet og etablerte seg i ung alder, da mange av hans jevnaldrende fortsatt ”raste fra seg”. At han deretter kjørte denne spikeren gjennom sin kones hode lar seg ikke forklare like lett, men kanskje var ekteskapet ulykkelig fordi han bebreidet henne tapet av ungdomstiden? Kanskje betyr det bare at han ga fra seg årene, godt festet, til kona? Kanskje er det viktigste med denne metaforen uansett ikke hva den står for, men at den lyder bra – noe den absolutt gjør. I tillegg etablerer den en til dels vittig og til dels urovekkende stemning, som står godt til teksten generelt og dens andre strofe spesielt.

De neste fire versene er også bundet sammen semantisk, og forteller om Franks yrke og bopel: han solgte brukte kontormøbler på San Fernando Road, tok opp lån på 30.000 dollar til femten og en kvart prosents rente, og kjøpte en to(sove-)roms på avbetaling. Dette er enkelt og greit, men også påfallende detaljert, og gjør antakelig narr av enten Frank, hans traurige og typiske familieliv, eller historien selv. Tallfokuset fremhever og konkretiserer også den litt kjedelige siden ved selvsamme familieliv. Over de neste versene beskrives kona nedlatende som ”a spent piece of used jet trash”, som i det minste er god til å lage *bloody marys*, og for det meste holder kjeft. *Jet trash* er, i følge nettstedet Urban Dictionary (2010) slang for enten ”a slutty female flight attendant” eller ”an old (or unattractive) airline employee”, altså enten

⁶¹ Det har han (Waits) vel strengt tatt gjort også, men Waits’ stemme er også sangtekstens (muntlige) fortellerinstans. Når jeg skriver at Waits høres uinteressert ut, så mener jeg med andre ord (også) at fortelleren høres uinteressert ut.

⁶² Lett på foten, ikke overfladisk.

⁶³ I følge Tom Waits Library: San Fernando Valley, Los Angeles. <http://www.tomwaitslibrary.com/lyrics-by-songs.html>, under ”Frank’s Wild Years”. Hentet 04.10.10, kl. 12.13.

en gammel, stygg eller løsaktig flyvertinne. Det står imidlertid også at uttrykket er skapt av Tom Waits, så enten har de antatt betydningen selv, eller lest det i et intervju eller lignende. Uansett er det en pleonastisk beskrivelse, da *spent* og *used*, og kanskje også *jet trash*, alle antyder det samme. Slik blir det nesten mer humoristisk enn fornærmende. Videre blir det også lytehumor: Kona hadde en liten chihuahua ved navn Carlos, som led av en eller annen hudsykdom og i tillegg var blind. Strofen avsluttes med nok et stikk mot det etablerte familieliv: “They had a thoroughly modern kitchen / self-cleaning oven (the whole bit) / Frank drove a little sedan / they were so happy”. Det amerikanske svaret på villa, Volvo og hund. Siste vers, “they were so happy”, synes ikke helt forenlig med spikerens forhold til konas panne i fjerde vers, eller med den nedlatende beskrivelsen av henne. Men sistnevnte er gjerne fortellerens, ikke Franks syn på saken. Det mest sannsynlige, resten av teksten tatt i betraktning, er imidlertid at siste verset er ironisk.

Første strofe etablerte situasjonen, Franks og konas tilfredse, småborgerlige forstadsliv, bare for å kunne bryte det ned igjen i andre strofe. Her får vi høre om en spesifikk natt, hvor Frank stoppet på en spritsjappe på vei hjem fra jobb, kjøpte noen flasker øl, drakk dem mens han kjørte til en Shell-stasjon, kjøpte en kanne bensin, kjørte hjem, dynket huset, tente på, parkerte på andre siden av gaten, lo mens han så det brenne, “all Halloween orange and chimney red”, før han slo på radioen, tok inn på Hollywood Freeway og kjørte nordover. Tekstens etterslep, det enslige verset som avslutter den, synes å være fri indirekte diskurs: “Never could stand that dog”. Franks kriminelle handling blir skildret både detaljert og likefrem, og ingenting i strofen er vanskelig å tolke. Av de tekstene jeg ser på i denne oppgaven gjør denne definitivt minst motstand. Men selv om Franks handlinger blir beskrevet i detalj får man ikke noe direkte innblikk i hans tanker og motivasjon. I lys av første strofe kan man tenke seg at han ble lei av det kjedelige familielivet, eller snarere: at han hadde vært lei lenge, det hadde bygget seg opp i ham og rant plutselig over. Måten strofe to er skrevet på gir inntrykk av at handlingen ikke var nøye planlagt og gjennomtenkt, men at han handlet på impuls, godt hjulpet av alkoholen. Siste vers antyder at hatet han næret til hunden Carlos hadde en finger med i spillet, eller at han i det minste ikke hadde noe i mot å se den gå opp i flammer. Leseren vet for så vidt ikke om verken hunden eller kona var hjemme på branntidspunktet, selv om siste vers som nevnt antyder at i hvert fall hunden var det. Dette lurte også Barney Hoskyns på i et intervju:

”The first thing I asked Tom Waits when I met him in April 1985 was whether the ‘spent piece of used jet trash’ [...] had survived her husband’s torching of their San Fernando Valley bungalow. Waits said Frank’s missus had been at the beauty

parlour that evening but admitted that Carlos – her blind Chihuahua – might just have gone up in the ‘Hallowe’en orange and chimney red” smoke of conflagration.” (2009:326)

Som det meste Waits sier i intervjusituasjoner skal også dette tas med et par klyper salt, til og med av de som er opptatt av forfatterens intensjoner. Dette fordi Waits, også når han snakker om tekstene sine, gjerne sier forskjellige ting etter hva han tenker og finner på i øyeblikket. Ikke en gang for ham er tekstens mening fastlagt. At Franks kone var i en skjønnhetssalong den skjebnesvangre kvelden høres i tillegg ut som noe Waits fant på på stående fot. Det gjør det ikke mindre legitimt, men det er heller ingen fasit. (Man kunne anse det man får vite i musikalen *Franks Wild Years* for å være fasiten, men den tok bare utgangspunkt i ”Frank’s wild Years”, og forandret en del, eksempelvis Franks yrke. ”Frank’s Wild Years” kan derfor leses for seg.) Om kona døde i brannen eller ei er derfor – ikke i musikalen, men i denne teksten – et åpent spørsmål. Sitatet innledningsvis i dette kapitlet kan også brukes til å kaste lys over Franks motivasjon; kanskje hadde han egentlig ingen, annet enn at en eller annen ”little thing” gjorde ham gal, og et nedbrent hus var konsekvensen. Dette er imidlertid umulig å svare sikkert på – til og med Tom Waits var nysgjerrig på Franks motiver, som sitert tidligere i kapitlet: ”What had driven Frank to light that fire?” Etter at Waits har satt punktum for teksten med det bitende “never could stand that dog”, fortsetter hammondorganisten og kontrabassisten på samme måte som tidligere i tjue sekunder, før de avslutter ballet på sedvanlig blues-vis.

Ut fra denne teksten kan man danne seg et foreløpig bilde av den litterære personen Frank: han er en usympatisk, umoralsk, skadefro og egoistisk fyr som handler impulsivt, uten å ofre konsekvensene en tanke. Om hans meninger sammenfaller med fortellerens synes han også ganske misogynistisk og nedlatende, i og med beskrivelsen av hans kone, den brukte og billige flyvertinna som i det minste visste å holde kjeft.

“Frank’s Wild Years” ligger tidsmessig nesten midt i mellom “Tom Traubert’s Blues” og “Alice”. Den skildrer gjennom jegets personlighet og handlinger helt klart et skyggefullt aspekt ved samfunnet, men er verken sentimental eller nostalgisk. Alkoholmotivet er til stede, men på en mer likefrem måte enn i “Nighthawk Postcards” og “Tom Traubert’s Blues”. Det blir ikke dvelet ved, men synes å utløse Franks kriminelle og smått sosiopatiske handling. Teksten er vittig, men er samtidig tematisk mørkere. Den har et aspekt av kynisme og brutalitet de to ovennevnte mangler. “Alice” er ikke grotesk, men synes likevel å være dystre enn “Frank’s Wild Years”. Dette har sin årsak i de vidt forskjellige skrivemåtene; mens sistnevnte er en narrativ og satirisk tredjepersonsfortelling som skildrer det mørke helt

overflatisk, blir førstnevnte formidlet gjennom et desperat og ulykkelig lyrisk jeg.

3.2. Et farlig strøk

*Or you can get in character, like in acting, and let the character speak.
The song "9th and Hennepin" came out that way.*
Tom Waits⁶⁴

Som nevnt hersker det uenighet rundt hvorvidt *Rain Dogs*, det midterste albumet i Frank-trilogien, har noe som helst med Frank å gjøre. Her vil jeg først gå gjennom teksten som den står, før jeg ser på mulighetene for en eventuell tilknytning til Frank. "Ninth & Hennepin" er spor nummer 12 på *Rain Dogs*:

Ninth & Hennepin

Well it's 9th and Hennepin
All the donuts have
Names that sound like prostitutes
And the moon's teeth marks are
On the sky like a tarp thrown over all this
And the broken umbrellas like
Dead birds and the steam
Comes out of the grill like
The whole goddamned town is ready to blow
And the bricks⁶⁵ are all scarred with jailhouse tattoos
And everyone is behaving like dogs
And the horses are coming down Violin Road
And Dutch is dead on his feet
And the rooms all smell like diesel
And you take on the
Dreams of the ones who have slept here
And I'm lost in the window
I hide in the stairway
I hang in the curtain
I sleep in your hat
And no one brings anything
Small into a bar around here

⁶⁴ På spørsmål om hvordan han skriver, i et intervju med Glenn O'Brien i *SPIN*, november 1985. Gjengitt i *Innocent When You Dream. Tom Waits – the Collected Interviews* (2005), s. 87.

⁶⁵ På Tom Waits Library står det to mulige definisjoner på *bricks* i denne sammenhengen, "fortau" og "verden utenfor fengselsmurene". Nettsiden "Historical Dictionary of American Slang" lister bl.a. opp "a good person" (1840), og "someone who does not do his or her share of the work" (1910). "The Online Slang Dictionary" definerer det bl.a. som "an unintelligent person. Derived from 'dumb as a brick'."

They all started out with bad directions
And the girl behind the counter has a tattooed tear
One for every year he's away she said, such
A crumbling beauty, but there's
Nothing wrong with her that
\$100 won't fix, she has that razor sadness
That only gets worse
With the clang and the thunder of the
Southern Pacific going by
As the clock ticks out like a dripping faucet
Till you're full of rag water and bitters and blue ruin
And you spill out
Over the side to anyone who'll listen
And I've seen it
All through the yellow windows
Of the evening train

Spoken word-sjangeren gir rom for en muntlig stil, noe som blant annet har resultert i at både "Frank's Wild Years" og "Ninth & Hennepin" begynner med ordet *well*. I tillegg er begge delt inn i to strofer, og ingen av dem har snev av rim. "Ninth & Hennepin" er imidlertid en tettere tekst, det er flere bilder, og den har absurde trekk. I motsetning til "Frank's Wild Years", men i likhet med de andre tekstene som blir lest i oppgaven, har den et lyrisk jeg, som stort sett uttaler seg i presens.

Musikalsk er den helt annerledes enn de andre spoken word-låtene jeg har sett på. I stedet for å være lekende, jazzaktig og til dels lystig, er den snikende, urovekkende, rett og slett litt skummel. Det hele høres nesten ut som noe fra en film, en *voice over* med stemningsskapende filmmusikk i bakgrunnen. Som lytter er det lett å se for seg bilder, scener, regnvåte og mørke gater i svarthvitt med skumle skikkelser i mørke hjørner, og det bare på grunnlag av musikken. Instrumentene som står for denne stemningen er klarinett, marimba, dobbelbass, metallperkusjon, piano (spilt av Waits) og sag. Marimbaen og bassen står for en jevn rytme, men uventede tonerekker. Klarinetten spiller lange, urovekkende toner innimellom, det blir slått an noen toner og skeive akkorder på pianoet, og det hele toppes av tonen fra sagen. Den er en blanding av legato, ekstrem vibrato og glissandi, en kombinasjon som skaper en svevende, nesten overnaturlig eller spøkelsesaktig klang.

Settingen etableres allerede i første vers: "[...] it's 9th and Hennepin". Dette er et gatekryss i Minneapolis, hvor Waits, i følge en del intervjuer, hevder å ha hatt en skummel opplevelse i en smultringsjappe.⁶⁶ Dette kaster lys over de neste to versene, hvor det lyriske

⁶⁶ "GB. Where's Hennepin? TW. Minneapolis. But most of the imagery is from New York. It's just that I was on 9th and Hennepin years ago in the middle of a pimp war, and 9th and Hennepin always stuck in my mind. "There's trouble at 9th and Hennepin." To this day I'm sure there continues to be trouble at 9th and Hennepin. At this donut shop. They were playing "Our Day Will Come" by Dinah Washington when these three 12-year-old pimps came in in chinchilla coats

jeget forteller at alle smultringene, eller *the donuts*, hadde navn som lød som prostituerte. (Dette sier kanskje mer om jeget enn om smultringene.) Hele første strofe er preget av parallellismer, nærmere bestemt anaforer, da ti vers starter med ordet *and*, og tre starter med *I*. De som begynner med *and* har varierende setningsstruktur, og noen av dem er bundet semantisk til flere vers, slik at ikke alle *and*-versene kommer etter hverandre. De som begynner med *I* er definitivt grammatikalske parallellismer, og kanskje også semantiske. Alle er på fem ord, og det er ingen versbinding. Fremføringen skiller seg imidlertid litt fra den nedskrevne teksten, for der begynner de sistnevnte versene med "And I...", ikke bare "I". Lydlig er det med andre ord hele tretten vers som starter med samme ord. At så mange vers starter med *and* innebærer at strofen er preget av oppramsing; jeget ramser opp ting han eller hun legger merke til i gata.

Det første er månen, som dukker opp også her, ved å sette tannmerker, bitermerker, på himmelen – som en presenning "thrown over all this". Dette bildet er litt vanskelig å se for seg. En mørk, kanskje overskyet nattehimmel kan gjerne gi inntrykk av å være en presenning, men her er det månens "tannmerker" som påstås å ha den effekten. Har man kanskje prioritert lyd eller assosiasjon foran semantikk? I de to neste versene sammenlignes ødelagte paraplyer med døde fugler, et mer logisk bilde. Så også det neste: "[...] and the steam / Comes out of the grill like / The whole damn town is ready to blow". Begge disse bildene underbygger forestillingen av denne gata som ubehagelig, og det siste får den også til å virke farlig. For kanskje *kommer* det til å skje noe, en eksplosjon, noe uforutsett? Kanskje er noen av menneskene som befolker gaten, og byen, tikkende bomber? Man kan i hvert fall få slike assosiasjoner. Neste vers: "And the bricks are all scarred with jailhouse tattoos." Som nevnt i en fotnote over kan *brick* bety så mangt: fortau, verden utenfor fengelsmurene, en god person, en unnasluntrer og en dum person. I tillegg kan det selvsagt også bety murstein. Alle disse, kanskje med unntak av verden utenfor fengelsmurene, kan passe inn i denne sammenhengen, altså som merket med fengselstatoveringer. Fortau og mursteiner kan ikke tatoveres, men de kan bli offer for graffiti. Det mest sannsynlige er likevel at det er snakk om mennesker, at enten de gode personene, unnasluntrerne eller de dumme i denne gata har vært i fengsel.

Av neste vers ser man at alle, ikke spesifikt fengselsfuglene, oppfører seg som hunder, og i det påfølgende kommer det hester ned "Violin Road". Noen som går under navnet Dutch

armed with knives and, uh, forks and spoons and ladles and they started throwing them out in the streets. Which was answered by live ammunition over their heads into our booth. And I knew "Our Day Was Here." I remember the names of all the donuts: cherry twist, lime rickey. But mostly I was thinking of the guy going back to Philadelphia from Manhattan on the Metroliner with the New York Times, looking out the window in New York as he pulls out of the station, imagining all the terrible things he doesn't have to be a part of." Fra et intervju med Glenn O'Brien i *SPIN*, november 1985. Gjengitt i *Innocent When You Dream. Tom Waits – the Collected Interviews* (Montandon 2005), s. 87.

er ”dead on his feet”, utslitt. Alle rom lukter diesel, og man tar over drømmene til de som har sovet der før. Her flytter plutselig fokus seg innendørs, etter å ha holdt seg utendørs omtrent hele strofen. Også inne er det en ubehagelig stemning. Ikke minst det å ta over andres drømmer høres urovekkende ut, fordi det etter alt det foregående – og på grunn av musikken – er lett å tro at det stort sett må ha vært snakk om mareritt. Formuleringen gir også inntrykk av at alle som har vært der har satt spor, at man på en eller annen måte kan kjenne deres følelser og opplevelser på kroppen. I neste vers snakker jeget om seg selv: ”And I’m lost in the window / I hide in the stairway / I hang in the curtain / I sleep in your hat”. Dette er tekstens mest absurde passasje, og det er vanskelig å ta den bokstavelig, om ikke annet så fordi intet menneske får plass i en hatt. Men kanskje er ikke jeget et menneske? Kanskje er det en personifisert tilstand, for eksempel frykt, eller depresjon? I så fall kan passasjen leses som at frykten eller depresjonen er overalt, umulig å unngå. Men jeget dukker opp igjen i andre strofe, i tredje siste vers, og synes der å være et menneske. Kanskje er jeget et menneske også i første strofe, men et menneske på galskapens rand, et slikt gata synes å ha flere av. Som Tom Waits Library påpeker⁶⁷ avsluttes strofen med noe som antakelig er en filmreferanse: ”And no one brings anything / Small into a bar around here”. I filmklassikeren *Harvey* (1950), som handler om en manns vennskap med en stor, usynlig kanin ved navn Harvey, har James Stewart, i rollen som Elwood P. Dowd, nemlig følgende replikk:

Harvey and I sit in the bars... have a drink or two... play the juke box. And soon the faces of all the other people they turn toward mine and they smile. And they're saying, "We don't know your name, mister, but you're a very nice fella." Harvey and I warm ourselves in all these golden moments. We've entered as strangers - soon we have friends. And they come over... and they sit with us... and they drink with us... and they talk to us. They tell about the big terrible things they've done and the big wonderful things they'll do. Their hopes, and their regrets, and their loves, and their hates. All very large, because *nobody ever brings anything small into a bar*⁶⁸. And then I introduce them to Harvey... and he's bigger and grander than anything they offer me. And when they leave, they leave impressed. The same people seldom come back; but that's envy, my dear. There's a little bit of envy in the best of us (IMDB 2010).

Om man tolker disse versene ut fra filmsitatet, er det med andre ord ikke store sedler folk alltid har med seg på bar på 9th & Hennepin, som man kanskje skulle tro ut fra versene alene, men store (og forferdelige) livshistorier og følelser. Denne lesningen passer godt til det bildet teksten så langt har skapt av gata.

Andre strofe er litt kortere enn første, og går nærmere inn på disse menneskene: “They

⁶⁷ Tom Waits Library, “9th & Hennepin”, fotnote 5. [Hentet 07.10.10.]

⁶⁸ Min kursivering.

all started out with bad directions”. De kom skeivt ut i livet, hadde antakelig ingen gode rollemodeller, og nå er de fast inventar i dette tvilsomme strøket. I neste vers beskrives én av disse, en kvinne bak en bar-/butikkdisk som har en tatovert tåre, kanskje under øyet, “én for hvert år han er borte”. Fra første til andre strofe har stemningen dreid fra skummel til trist, og denne kvinnen synes å innbefatte hele gaten og dens beboere, arbeidere og nattevandrere, samt tekstens essens. Jeget inntar deretter en kynisk holdning til det hele, ved å kommentere kvinnens utseende i særdeles nedlatende ordelag. Dette kan imidlertid også leses som en gjenspeiling av miljøets holdning, mer enn jegets egen, men det er umulig å si sikkert.

Deretter går han eller hun tilbake til skarpe observasjoner: “She has that razor sadness / That only gets worse / With the clang and the thunder of the / Southern Pacific going by”. “Razor sadness” er et sterkt bilde; en tristhet like skarp, gjennomtrengende og hensynsløs som et barberblad. Formuleringen “*that razor sadness*” synes å tyde på at denne kvinnen er én blant flere angrepne. At denne tristheten forverres av lyden av Stillehavet som “passerer” synes rart, men dette knyttes til de påfølgende versene: “As the clock ticks out like a dripping faucet / Till you’re full og rag water and bitters and blue ruin / And you spill out / Over the side to anyone who’ll listen”. Tom Waits Library kan fortelle at *rag water* er et gammelt slanguttrykk for gin eller andre vanlige brennevinstyper, “these liquors seldom failing to reduce those that drink them to rags”, og at *blue ruin* er slang for både “utter ruin” og gin, hvor sistnevnte kalles *blue* på grunn av blåskjæret, og *ruin* på grunn av effekten.⁶⁹ Også *bitters* føyer seg inn i rekken av brennevinsmetaforer, da det i følge Apple Dictionary kan betegne “liquor that is flavored with the sharp pungent taste of plant extracts”. Dette er med andre ord smør på flesk, gin på gin på annet brennevin, men det er uten tvil mer poetisk, og mer i tråd med Waits’ generelle språkbruk, enn om det bare hadde stått *gin*. I tillegg understreker det mengden som utgjør alkoholisbruken. Men tilbake til Stillehavets forverrende effekt: Havet knyttes til tiden som passerer ubønnhørlig, renner ut, som igjen knyttes til noe annet: tiden renner ut, renner deg full av gin og annen alkohol. Alkoholen som fyller duet renner i sin tur ut igjen i form av fyllebetroelser “to anyone who’ll listen”. Det hele er en metafor med flere lag, som kobler havet med tiden, tiden (ventetiden og den tapte tiden) med alkoholen og alkoholen med påtrengende betroelser, og sammenligner alle, og overgangen dem i mellom, med rennende væske. Det er med andre ord flytende overganger, og det er lett å la seg ta av strømmen.

Imidlertid er ikke Stillehavet alltid Stillehavet: *Southern Pacific* var nemlig et amerikansk togselskap, aktivt mellom omtrent 1860 og 1996, da det ble kjøpt opp av et annet

⁶⁹ Tom Waits Library, “9th & Hennepin”, fotnote seks. [Hentet 09.10.10.]

togselskap. Toglinjene gikk fra Portland, ned langs vestkysten av USA, og østover til New Orleans (American Rails 2010). I lys av dette blir stillehavsverset mer logisk. Det var ikke havet som forverret *the razor sadness*, men lyden av tog etter tog som tordnet forbi, mens jenta bak disken ble hvor hun var. Den stadige påminnelsen om at andre dro, forverret antakelig hennes egen, låste situasjon. Dessuten ventet hun på en mann, hun tatoverte tårer i ansiktet for hvert år han var borte. Slik kan hvert tog som *ikke* bragte ham tilbake også ha hatt en negativ innvirkning på humøret, og alt det nevnte påvirket i sin tur alkoholinntaket. Den første lesningen, som gikk ut fra at Southern Pacific var Stillehavet, viste i tillegg en annen kobling mellom disse versene; det ene rant så og si over i det andre. Tog er som kjent ikke flytende, og slik mister bilderekken nevnt over et ledd; det er tiden som først begynner å renne, ikke havet.

Selv om det mest logiske i dette tilfellet er å lese Southern Pacific som togselskapet og ikke verdenshavet, ligger sistnevnte ufravikelig innbakt i navnet – det *er* navnet. Derfor beholder den første lesningen sin gyldighet, som et tillegg til toglesningen, da dens utgangspunkt ligger i teksten.

Strofen avsluttes ved igjen å fokusere på jeget: “And I’ve seen it / All through the yellow windows / Of the evening train”. Første del, ”And I’ve seen it all”, fremføres to ganger. Slik kan det første gangen høres ut som om det menes ”nå har jeg sett alt”, etter dette kan ingenting forbløffe meg, mens meningen forskyves andre gang, hvor det påstås at hele teksten, alt som har blitt beskrevet, har blitt sett fra et togvindu. Hvis toget er bokstavelig, ikke metaforisk, skulle man tro det enten sto i ro, eller at jeget hadde nær autistiske observasjonsevner. Jeget refererer også noe som ble sagt inne i en bar eller butikk, noe som ville vært vanskelig fra et togvindu. Hadde det ikke vært for at toget, Southern Pacific, ble nevnt noen vers tidligere, hadde det derfor vært nærliggende å lese toget som enten metaforisk, eller et til dels absurd element. Sistnevnte lesning gjør jegets eksplisitte opptreden i teksten konsekvent absurd, jamfør avslutningen av første strofe. Førstnevnte plasserer jeget i kategorien ”på gjennomreise”; jeget så ikke nødvendigvis disse tingene fra et tog, men fra sin posisjon som forbipasserende, på vei fra ett sted til et annet, eller kanskje på vei fra en livssituasjon til en annen. Det kan imidlertid også hende at toget *er* bokstavelig, og at jeget er, om det er en hann, den samme som kvinnen med ansiktstatoveringer venter på. Det vil i så fall forklare hvordan han klarer å få med seg så mye fra et passerende togvindu: det er ikke nåtidige observasjoner, men minner. En siste mulighet er at jeget ikke er menneskelig likevel – at det som tidligere foreslått er snakk om en tilstand av typen frykt eller depresjon, som i slutten av første strofe erklærer at den ikke kan unnslippes, og som her erklærer å ha sett mye

på sin ferd. Uansett er tog, reise og (mangel på) forandring et sentralt motiv i teksten.

Etter at vokalen er ferdig med sitt, holder instrumentene det rare, urovekkende og skranglete lydbildet i gang i omtrent femten sekunder til – som for å forsikre om at tilstanden består, selv om den ikke snakkes om lenger.

Mye tyder på at alkoholen er den lasten flest av Waits' mange outsiderpersoner og -miljøer tynges av. Den er i hvert fall nevnt i alle tekstene jeg så langt har sett på, med unntak av den nyeste av dem, "Alice". I "Ninth & Hennepin" opptrer den hovedsakelig mot slutten av siste strofe, selv om den kan tenkes å være implisitt i teksten forøvrig, som en del av gatelivet. Spesielt verset "And everyone is behaving like dogs" trekker i den retningen. Teksten oppleves verken å være sentimental eller nostalgisk, og synes heller ikke å romantisere det skyggelivet den beskriver. Årsaken ligger både i det semantiske og det musikalske. Sistnevnte ved å gjøre det hele urovekkende og skummelt, i stedet for forlokkende. Det tekstlige og musikalske er i det hele tatt sterkere sammenbundet enn på de andre låtene jeg har sett på så langt. Den generelle stemingen og skildringen av ekspeditørens *razor sadness* gjør den også mørkere enn de ovennevnte, med unntak av "Alice". "Alice" er imidlertid mørk på en annen, mer hjerteskjærende og lyrisk måte. Ikke minst fordi jeget går tett inn på eget sinn, i stedet for å skildre andre. På én måte minner "Ninth & Hennepin" om "Nighthawks Diner" og "Tom Traubert's Blues", ved at den – inntil de tre siste versene – gir inntrykk av å bli fortalt gjennom et lyrisk jeg, som vandrer gatelangs nattetid. "Ninth & Hennepin" mangler imidlertid – etter hva jeg kan se – de populærkulturelle referansene.

3.2.1. "9th & Hennepin": En Frank-historie?

Innledningsvis siterte jeg deler av et svar Waits ga på spørsmål om hvordan han skrev tekstene sine. Han sa at man blant annet kan "get in character", som en skuespiller, og la karakteren snakke, og at "9th & Hennepin" ble til på den måten. Men er karakteren, tekstens lyriske jeg, i dette tilfellet Frank? Selv om musikalen *Frank's Wild Years* ble satt opp ett år etter at *Rain Dogs* kom ut, startet planleggingen og skrivingen i begynnelsen av 1984 – før *Rain Dogs* ble påbegynt (Hoskyns 2009), så man kan tenke seg at noen av *Frank*-ideene har lekket over til *Rain Dogs*. Og selv om Frank ikke nevnes på albumet, utgjør det som nevnt midterste del av det som gjerne kalles *the Frank trilogy*. Ikke bare av presse og menigmann, men faktisk av Waits selv: "'Somehow the three [albums] seem to go together,' Waits said. 'Frank took off in *Swordfish*, had a good time in *Rain Dogs*, and he's all grown up in *Frank's Wild Years*. They seem to be related – maybe not so much in content but at least in terms of

being a marked departure from the albums that came before” (Hoskyns 2009:339). Dette, med unntak av den siste setningen, siteres også i David Smays bok *Swordfishtrombones*. Smay siterer det for å vise at det er naturlig å tro at *Rain Dogs* handler om Frank, men hevder likevel bastant: “It’s not”. Han siterer deretter en “[...]convenient and contradictory exchange” (Smay 2008:83) fra et intervju, hvor Waits, på spørsmål om *Rain Dogs* og *Franks Wild Years*-musikalen overlapper, svarte at han forsøkte å holde dem separat. Her har Smay som nevnt utelatt siste del av det første sitatet, hvor Waits modererer, nesten motsier, det han sa rett før: albumene er kanskje ikke så beslektet innholdsmessig, men heller gjennom å markere en annen og ny retning i forhold til tidligere utgivelser. Dette gjør de både tekstlig og musikalsk, som nevnt tidligere. Han ignorerer også et ord fra det andre sitatet. Waits *prøvde* å holde dem separat, men det er ikke sikkert han lyktes.

Smay diskuterer også hvorvidt *Swordfishtrombones* handler om Frank, annet enn på den opplagte “Frank’s Wild Years”, og synes å mene at det Waits sa (eller snarere: ikke sa) da han jobbet med albumet er sannheten, mens det han har sagt seinere er feil:

Without boring you with a tedious dissection of how Tom’s stories evolve and spiral over time, the basic rule of thumb is that the closer Tom is in time to the subject he’s discussing, the more likely you are to get veracity over metaphor. As the event recedes into the past, ownership of his memories passes to his imagination. (Smay 2008:86)

Han skriver videre at hadde *Swordfishtrombones* handlet om Frank hadde Waits sagt dette i promoteringsintervjuet, i stedet for å peke på tittelkuttet – som kommer etter “Frank’s Wild Years” på albumet – som det som introduserte “the character whose actions occupy the second half of that album” (Smay 2008:86). Smay fastholder at dette er det riktige, selv om Waits, etter at albumet ble sluppet, beskrev Frank som albumets protagonist i et intervju på “The Late Show with David Letterman”. I det store og hele synes det som om *Rain Dogs* og *Swordfishtrombones* ikke er skrevet om Frank, eller med Frank i tankene, men at de har føyd seg inn i noe større, en helhet, og at Waits etterpå, selv om låtene ikke handlet direkte om Frank, integrerte ham i dem. Universet rundt denne litterære personen kan rett og slett sies å ha utvidet seg på tvers av Waits’ intensjoner, noe Waits selv, men ikke Smay, godtar. Hvilket standpunkt man inntar kommer an på om man anser kunst og litteratur for å være statisk eller organisk. Det kan til slutt nevnes at selv om Smay avfeier muligheten for at Frank binder sammen disse tre platene, referer han flere ganger til dem som *the Frank Trilogy* – det har antakelig blitt så innarbeidet at det er vanskelig å la være.

Tilbake til “9th and Hennepin”: Om Frank er å finne her, er det mest sannsynlig i det

lyriske jeget. Om dette *er* en menneskelig skikkelse, kan det like godt være Frank som noen annen. Det passer også til dels inn i det større Frank-narrativet, hvor Frank tente på huset og forlot hjem og kone for å søke lykken andre steder. Riktignok dro han i egen bil, mens jeget i dette tilfellet (kanskje) sitter på et tog, men slike uoverensstemmelser er ikke sjeldne hos Waits. Blant annet er retningen Frank dro i, og yrket hans, forandret mellom “Frank’s Wild Years” (sangen) og *Franks Wild Years* (musikalen). Om man så, for et øyeblikk, arbeider ut fra at Frank er jeget i “9th and Hennepin”, er det naturlig å undersøke hvorvidt dette jeget stemmer overens med det bildet man fikk av Frank i “Frank’s Wild Years”. Hvilket bilde var så det? Han tente på hus og hund, noe som mer enn antyder at han var ustabil, kanskje i retning av gal. Han dro fra kona uten å si fra, altså var han egoistisk, konfliktsky og usympatisk. Om fortellerens beskrivelse av kona sammenfalt med, eller var, Franks meninger om henne, var han også til dels misogynistisk og provoserende nedlatende. Den ustabile psyken kan kanskje sies å gjenfinnes i slutten av “9th & Hennepin”s første strofe: “I’m lost in the window / I hide in the stairway / I hang in the curtain / I sleep in your hat”. Det egoistiske er vanskelig å finne, så også konfliktskyheten. I det hele tatt er ikke jegets eventuelle personlighetstrekk særlig synlige i “9th & Hennepin”, da det stort sett går i beskrivelser av ytre forhold. Man kan imidlertid gjenfinne både det misogynistiske, nedlatende og usympatiske i andre strofe: “[...] such / A crumbling beauty, but there’s / Nothing wrong with her that / \$100 won’t fix [...]”. Noen krysningspunkter er det altså, selv om de kanskje kan sies å være av typen “man finner det man leter etter”.

Konklusjonen må bli at *Rain Dogs* generelt, og “9th & Hennepin” spesielt, ikke egentlig handler om Frank, men at man kan finne, eller plassere, ham der likevel. Ikke nødvendigvis Frank selv, om noe slikt finnes, men ideen bak og rundt ham: menneskelig forfall og – som vi snart skal se – brustne drømmer om storhet og lykke.

3.3. Tilbake til fortiden

Siste tekst ut i kapitlet, “Yesterday is Here”, er spor nummer sju på det siste albumet i den påståtte Frank-trilogien: *Franks Wild Years*. Albumet består som nevnt av sanger fra musikalen ved samme navn. Waits forandret imidlertid musikallåtene en del før innspilling:

Waits’s first priority in recording *Franks Wild Years* was to ensure that the album worked as a piece of music and wasn’t just a recorded souvenir of the play. This wouldn’t be too difficult. In the studio he could give free reign to his imagination; the possibilities were limited in the theater setting for technical reasons and because it was imperative that the audience fully understood the songs, which mocked the

story forward. So Waits entered the studio and pushed, pulled, sculpted, and battered his songs into shapes that more closely resembled the structures in his head. (Jacobs 2006:138)

For å gi et mer nyansert bilde av Frank og denne sangens kontekst, vil jeg likevel først ta et overblikk over historien i musikalen. Manuskriptet har aldri blitt publisert, men på Tom Waits Library ligger det ute i sin helhet, transkribert ”from tape”.⁷⁰ Jeg antar at det her er snakk om videobånd, ikke lydbånd, da også settingen er beskrevet, som i et vanlig teatermanuskript.

Stykket åpner med en parkbenk ved et busstopp i East St. Louis, en sen vinterkveld, det er i ferd med å blåse opp til snøstorm. Frank O’Brien blir kastet ut fra et eller annet sted, inn på scenen, og setter seg på benken. Uten at det står eksplisitt i manuset virker det som om han sovner der, på benken i snøen, og drømmer seg tilbake til den fiktive byen Rainville, LA, som han forlot i ”Frank’s Wild Years”. Først drømmer han om vennene sine, de snakker om ham på en bar. Deretter dukker han selv opp, til vennenes store glede, for første gang siden han brant ned huset og forsvant. De har ikke hørt fra ham annet enn noen postkort hvor han hevdet sin suksess utenbys. Etter å ha sunget ”Yesterday is Here” sier han hvorfor han har kommet: ”I’ve come home to Rainville, the cradle of my dreams, to open up the bottles of yesterdays gone, for there will be no tomorrows for me”. Frank synes med andre ord å være klar over at han, sovende i snøen, kommer til å fryse i hjel. Vi får videre vite at kona hans overlevde brannen, ”Beverley, she came home to the house all ablaze. She was certain that you and the little dog had been burned alive”, og Frank får passet påskrevet: ”Willa: You could have just divorced Beverley, Frank. I mean it’s not as dramatic but it is effective. Frank: [...] would have dragged on for years and the attorney fees and ... it was the Big Time that was calling.” Frank orket ikke skilsmissestyret, han ville ut og søke lykken med en gang. Videre drømmer han at han tar med de fire vennene til Las Vegas, hvor han har utsolgte forestillinger hver kveld, og blir beundret av alle. Deretter drar de til New York og Broadway.

Til slutt innrømmer han at alt han har vist dem, og alt han har skrevet på postkortene, var ren løgn. Han ble aldri stor, det eneste han presterte var å vinne en talentkonkurranse for en klesbutikk kalt Zookie. Han jobbet der i flere år, som *pitchman*, og konverterte sangen ”Innocent When You Dream”⁷¹ til en reklame: ”In a Suit of Your Dreams”. Han fikk til slutt sparken da han sang førstnevnte låt i butikken uten lov. ”Frank: The snow must be piled up pretty high by now, huh, Bongo? Dag: Are you still talking that nonsense about snow and park benches? You just need a drink. Frank: Sorry, Dag! It’s the last stop before Road’s End

⁷⁰ Kan hentes fra <http://www.tomwaitslibrary.com/frankswildyears-texts.html>

⁷¹ Spor 5 og 17 på *Frank’s Wild Years*.

and it's time to put the dirt in the hole and bury the yard sale of Frank O'Brien's life". Det hele ender med at vennene hans ser ham dø, fryse i hjel, på benken. Eller gjør han det? "No, wait, I've got Tom in an interview saying, 'In the end, he wakes up on the bench, ready to start again.' It's a little ambiguous" (Smay 2008:77).

Nå til teksten, "Yesterday is Here":

Yesterday is Here

If you want money in your pocket
and a top hat on your head
a hot meal on your table
and a blanket on your bed
well today is grey skies
tomorrow is tears
you'll have to wait till yesterday is here
Well I'm going to New York City
and I'm leaving on a train
and if you want to stay behind
and wait till I come back again
well today is grey skies
tomorrow is tears
you'll have to wait till yesterday is here
If you want to go
where the rainbows end
you'll have to say goodbye
all our dreams come true
baby up ahead
and it's out where your memories lie
well the road's out before me
and the moon is shining bright
what I want you to remember
as I disappear tonight
today is grey skies
tomorrow's tears
you'll have to wait till yesterday is here

"Yesterday is Here" består bare av én strofe på 27 vers. Den kunne imidlertid like godt ha vært strofeinndelt, da de tre ganger gjentatte versene "well today is grey skies / tomorrow is tears / you'll have to wait till yesterday is here" fungerer som refreng, og lydlig synes å avslutte strofene. Noen av versene, fra "If you want to go" til "and it's out where your memories lie", skiller seg også ut melodisk, og synes å fungere som bro. Til forskjell fra "Frank's Wild Years" og "9th & Hennepin" har teksten også rim, og blir sunget i stedet for snakket. Den har et jevnt metrum, og rimene er jevnt over balladerim. Unntaket er refrenget, hvor det er en slags parrim, slik at mønsteret blir oaoao-bb-ococo-bb-ododo-bb. Broen er

imidlertid fri for rim, med mindre man teller halvrimet ”end/ahead”.

Musikken står til teksten. Det hele er rolig og melankolsk, og det er brukt sparsommelig med instrumenter. Waits spiller selv gitar og tamburin, og ellers er det bare bass, alt i en langsom, slentrende, og jevn rytme. Det litt overraskende er stilen – det er, mest på grunn av gitaren og bruken av klang, som tatt ut av en gammel westernfilm.⁷²

For å holde det oversiktlig vil jeg lese teksten ”strofevis”, etter de lydlig inndelte strofene som skissert over. Første strofe, som teksten forøvrig, består av et lyrisk jeks henvendelser til et du. Kanskje et spesifikt du, eller kanskje ”du” som i ”man”. Jeget hevder at om man vil ha penger, en hatt på hodet, et varmt måltid på bordet og et teppe på senga – altså, synes det, om man vil overleve, eller i hvert fall ha det tålelig bra – må man vente til gårsdagen kommer. Dette fordi dagen i dag er ”grå himler”, og framtiden er tårer. En blå himmel betegner gjerne lovende utsikter og muligheter, mens en grå himmel betegner det motsatte. Ordet *skies*, himler, framheves i tillegg lydlig med en enslig og skarp lyd fra tamburinen. Det finnes altså ikke gode fremtidsutsikter, hevder jeget, det eneste man kan forvente er sorg og fortvilelse. Det synes imidlertid som om jeget *har* opplevd bedre tider, og at å få fortiden tilbake er eneste mulighet for lykke, eller tilfredshet.

I andre strofe forteller jeget at han (sangen blir sunget av Frank i musikalen) tenker seg til New York City, at han vil dra med tog, ”and if you want to stay behind / and wait till I come back again / well today is grey skies / tomorrow is tears / you’ll have to wait till yesterday is here”. Hvorfor vil jeget til New York? I denne sammenhengen, hvor det er gårsdagen det traktes etter, er det naturlig å tenke at det er nettopp den han håper å finne der. Man kan selvsagt ikke flytte seg tilbake i tid, men man kan forsøke å gjenskape fortidige forhold og situasjoner, og håpe at de gir de samme resultatene en gang til. Kanskje har jeget gode minner fra New York, og vil legge forholdene til rette for å finne tilbake til dem, (opp)leve dem på nytt. I denne strofen synes duet å være spesifikt, noen jeget kjenner. Som i første strofe blir refrenget her koblet opp mot et ”hvis”. Der det første gangen var blant annet ”hvis du vil ha penger i lomma”, er det nå ”hvis du vil bli igjen og vente på meg”. Vil du vente på meg, må du vente til gårsdagen kommer. Dette indikerer at det er forgjeves å vente på jeget, fordi det er for seint, eller fordi han aldri vil komme tilbake. Duet må vente til jeget

⁷² "Kathleen changed the melody on that. It was almost like a Ray Charles number before. All of a sudden we ended up with Morricone. Wanted to get some of that spaghetti-western feel. [...] The title was given to me by Fred Gwynne. He had the title, and didn't know what to do with it. He said "it's yours; see what you can make of it." RR: Umm, was he speaking to you through the TV set? TW: No. in a dream. No, on "Cotton Club." We had a lot of time to stand around in our tuxedos. Kicked the title around for a long time. Always liked the title." (Source: "From the set of Ironweed, Tom Waits talks with Rip Rense." New York Post: Rip Rense. Early 1987) Hentet fra <http://www.tomwaitslibrary.com/lyrics/frankswildyears/yesterdayishere.html>, første fotnote [13.10.10].

var der, ikke er der igjen. På den annen side, om jeget mener å kunne gjenskape fortiden i New York, burde det bety at ikke alt håp er ute for duet heller. Men har duet tenkt å returnere fra New York etter å ha gjenskapt dette fortidige? Det virker usannsynlig. Det kan tenkes at jeget ikke drar til New York i håp om å gjenskape noe, at det ikke er siste håp, men rett og slett et sted å være ulykkelig, eller fortapes. Kanskje han til og med drar dit for å dø. Det gjør i så fall refrenget så sant som det kan få blitt.

Neste strofe er broen, og selv om den ikke inneholder refrenget er det et "hvis" også her: Hvis du vil dra / dit hvor regnbuer slutter / blir du nødt til å ta farvel. Dette antyder at jeget faktisk drar til New York for igjen å søke lykken, at han mener det er der regnbuen ender, det er der man kan finne den metaforiske gryta med gull. Hvis duet vil følge etter, må han eller hun ta farvel med det gamle. Dette synes å bekreftes i det videre: "all our dreams come true / baby up ahead / and it's out where your memories lie". Det er håp! Gjennom å dra dit minnene ligger kan de, håper han, gjenskape fortiden. På fremføringen kan man som nevnt høre at broen har en litt annen melodi, vokalen går opp til høyere toner enn tidligere, og hvert vers, med unntak av to, slutter på en høyere tone enn det begynner. Dette forsterker strofens følelse av håp, om at snart skal drømmer gå i oppfyllelse. Dette med drømmer understrekes i tillegg av den svake koringen man kan høre. Et sjeldent virkemiddel for Waits, og et som i dette tilfellet lyder drømmeaktig. Men håpet synes ikke å være uten tvil: Idet Waits synger "all our dreams come true", sprekker stemmen. Dette gir inntrykk av gråt, som igjen konnoterer tristhet, fortvilelse, kanskje desperasjon. At jeget plutselig tiltaler duet som *baby* indikerer et romantisk forhold, og slik kan tematikken i "Yesterday is Here" minne om den i "All the World is Green".

I fjerde og siste strofe fokuseres det igjen på jegets forestående avreise. Det går mot et endelig farvel, veien ligger åpen, månen skinner, altså drar han om natten. Han ikke bare drar, men forsvinner; kanskje er duet den eneste han sier i fra til. Før han drar gjentar han det han har nevnt et par ganger allerede, denne gangen uten "well" foran, og ber duet om å huske det: "today is grey skies / tomorrow is tears / you'll have to wait till yesterday is here".

Etter å ha lest hele teksten synes det som om det hele i bunn og grunn går ut på at jeget har bestemt seg for å dra til New York og skape et bedre liv, og forsøker å overtale duet til å bli med. Kanskje har han eller hun bodd der med ham tidligere, og derfor er en essensiell brikke i det å gjenskape fortiden. Eller kanskje tror ikke jeget på et bedre liv, siden framtiden er mørk – kanskje klynger han seg til et håp han vet er fåfengt, for ikke å gå til grunne. Siste refreng synges to ganger, og den andre gangen gjentas refrengets siste vers tre ganger, på insisterende vis. Det hele avsluttes med en gitarakkord, rett etter siste sungne vers.

Den musikalske sjangeren, westernfilmmusikk, er en viktig del av låten som helhet og inntrykket den gir. I seg selv gir musikken assosiasjoner til blant annet følgende klisjé: En enslig rytter rir inn i solnedgangen, et sted i en amerikansk ødemark. Gitarkompets takt minner til og med om hovslag, og også litt om et saktegående eller oppstartende tog. Det understreker med andre ord et av tekstens motiv: reise. Også enslig rytter-assosiasjonen passer til teksten, med mindre jeget får overtalt duet til å følge etter.

Som nevnt blir "Yesterday is Here", i musikalen, sunget av Frank i drømme, på baren hvor vennene holder til. Den blir sunget på oppfordring fra Willa, venninnen som det kommer fram at han var romantisk involvert med før han giftet seg (og kanskje etter). Den blir framstilt som en sang han (antakelig) har skrevet selv, før han tente på huset og dro fra kona, og som han pleide å spille på baren. Etter sangen flørter Frank og Willa litt: "Willa: Frank, it was real good. I suppose you wouldn't recognize me if I wasn't sitting right here. Frank: As a matter of fact, Willa, you look so much younger with your hair up. Willa: I do? Oh, go on. You're just joking again." I lys av denne utvekslingen, og siden Willa var den som ba om sangen, er det naturlig å tenke seg at om jeget i "Yesterday is Here" er Frank, så er duet Willa. Kan hende ba Frank Willa om å bli med, før han dro, noe hun i så fall avsto. Det kan selvsagt også hende Franks låter – som Waits sine – ikke handler om ham selv. Uansett hvordan det ligger an synes teksten å stemme overens med historien om Frank. Jeget er misfornøyd med livet og vil søke lykken, regnbuens ende, annetsteds.

"Yesterday is Here" synes å ha noen krysningspunkter med en nesten tjue år yngre låt, "Day After Tomorrow" fra *Real Gone* (2004). I tillegg til at den ene tittelen peker bakover mens den andre peker fremover i tid, handler begge blant annet om å reise bort for å søke lykken. "Day After Tomorrow" er skrevet i brevform, og begynner slik:

I got your letter today
And I miss you all so much here
I can't wait to see you all
And I'm counting the days dear
I still believe that there's gold
At the end of the world and I'll
Come home to Illinois on the
Day after tomorrow

I begge tekstene er lykken foreløpig utenfor rekkevidde, i den ene er den å finne i fortiden (og kanskje fremtiden, om den blir som fortiden), og i den andre finnes den, håper jeget, i fremtiden. I den ene snakkes det om det man kan finne der regnbuen slutter, mens det i den andre snakkes om gullet ved verdens ende. Det er ganske like bilder, og begge er uoppnåelige,

da verken regnbuens eller verdens ende egentlig finnes.

Det er ingen tvil om at “Yesterday is Here” er preget av nostalgi. Ikke at man egentlig får vite hva tittelens gårsdag besto i, hva den inneholdt, men teksten hevder at kun fortiden hadde noe for seg. Det kan også hende at fortiden ikke egentlig var noe lysere, men at jeget traff dårlige valg som førte til den dystre nå- og fremtiden, og som han skulle ønske han fikk gjøre om. Når det gjelder sentimentalitet er teksten nærmere dette enn de to foregående tekstene, men den avstår fra søtladne formuleringer. Som den første av de utvalgte tekstene fra Frank-trilogien, og som den første etter “Alice” av de tekstene jeg har lest så langt, inneholder ikke “Yesterday is Here” spor av alkohol. Siden “Alice” er nyere, representerer “Yesterday is Here” det kronologisk første bruddet med alkoholmotivlinja i dette tekstutvalget. Det er heller ingen typisk skyggelivskildring, selv om jeget synes å være en av samfunnets tapere, med et vagt – og i lys av musikalen, fåfengt – håp om selvhevdelse. Teksten romantiserer dermed ingenting.

Frank utviklet seg en del mellom “Frank’s Wild Years” og *Franks Wild Years*. I utgangspunktet var han full av overmot, og i lys av musikalen, optimisme. Han skulle ut og erobre verden og måtte bare fri seg fra kona først. Han oppnådde imidlertid ikke annet enn å selge musikken sin til djevelen, i dette tilfellet reklamebransjen, og endte opp i nok en jobb han hatet. Til slutt døde han (muligens), desillusjonert og nedbrutt, nedsnødd på en parkbenk, uten verken kjærlighet eller suksess. Gårsdagen kom aldri tilbake.

Kapittel 4:

***Blood Money*: Waitsisk vri på tysk pre-ekspresjonisme**

Albumet *Blood Money* ble gitt ut samtidig med *Alice*, og består, som sistnevnte, av sanger opprinnelig skrevet til en musikal regissert av Robert Wilson. Sangene på *Blood Money* er hentet fra musikalen *Woyzeck*, Wilsons versjon av den tyske dramatiker Georg Büchners teaterfragment ved samme navn. Den ble adaptert av Wolfgang Wiens, og hadde premiere på Betty Hanssen Teater i København i år 2000, med dansk dialog og de fleste sangene på engelsk. Siden dette har den blitt satt opp ved flere andre teatre rundt omkring i verden. Høsten 2009 og våren 2010 ble den på ny satt opp i ulike byer i Sveits og Tyskland, riktignok i regi av andre instruktører og med bearbeidet manus og scenografi, men med de samme sangene. Også denne gangen var sangene på engelsk, mens dialogen var på tysk.⁷³ I dette kapitlet vil jeg se nærmere på noen av tekstene fra *Blood Money*. Er de skrevet i gjenkjennelig stil, eller skiller de seg ut fra forfatterskapet forøvrig? Gir de mening uavhengig av musikalkonteksten? Hva gjør kjennskap til Wilsons musikal og Büchners stykke med lesningen av tekstene? Hvordan forholder sangtekstene seg til stykket de er skrevet til, og ut i fra? På forhånd kan det nevnes at en nederlandsk teaterinstruktør setter opp *Richard III* av Shakespeare som musikal, med musikk av Waits og Brennan, i Amsterdam i september/oktober 2010. Sangene er imidlertid ikke skrevet spesielt for musikalen, men er hentet fra noen av Waits' tidligere album. Blant dem er tre låter fra *Blood Money*, og det er interessant at sanger skrevet til én musikal, etter sigende fungerer så bra til en annen: "Orkater's musical director Vincent van Warmerdam states 'just like Shakespeare did, Waits and Brennan incorporate poetry, provocation, seduction and irony in their songs. Their music illustrates, mirrors and strengthens Richard's character (TW 2010).'"

4.1. Georg Büchners *Woyzeck*

Woyzeck er et av Tysklands mest spilte teaterstykker. Det ble påbegynt av Georg Büchner (1813-1837) i 1837, men arbeidet ble avbrutt samme år da han pådro seg tyfus og døde, bare 24 år gammel (McLeish 2008). Stykket omtales derfor gjerne som et teaterfragment, og har blitt satt opp med forskjellige avslutninger. I korte trekk handler det om den fattige soldaten

⁷³ Jeg fikk med meg en av nyoppsetningene i januar 2010, ved Thalia Theater i Hamburg, samme teater *Alice* ble satt opp ved i 1992.

Franz Woyzeck og hans samboer Marie. For å tjene ekstra penger lar Woyzeck seg eksperimentere på av en lege. Han må spise kun erter over en lang periode, og legen forsker på både urinen hans og de psykiske innvirkningene. De sistnevnte gir seg utslag i paranoia, konspirasjonsteorier og apokalyptiske visjoner. Når han oppdager at Marie har vært utro⁷⁴ med en staselig og kynisk tamburmajor, dreper han henne med en kniv, kaster henne i et tjern, og følger (i mange av oppsetningene, selv om dette er uklart i manuset) selv etter (Büchner 2008). Büchner tok utgangspunkt i en sann historie: Johann Christian Woyzeck ble i 1821 arrestert i Leipzig for å ha knivstukket elskeren, Frau Woost, til døde. Før henrettelsen fortalte han at han hadde sett syner og hørt stemmer som ba ham begå mordet, og advokatene hans anket slik at han kunne bli undersøkt psykisk. Legen fant ham sinnsfrisk, og Woyzeck ble derfor henrettet i 1824. Det neste tiåret ble det diskutert heftig om legen hadde tatt feil eller ikke (McLeish 2008:xi).

Fordi Büchner døde før han rakk å fullføre stykket, var det uenighet om hvordan det var ment å henge sammen. Det har eksistert ulike varianter, også fordi håndskriften tidvis var nær umulig å tyde. På grunn av dette, enten helt eller delvis, har stykket en svært moderne og fragmentert form; i stedet for en aristotelisk og dramatisk oppbygging, hvor hver scene følger logisk fra forrige og leder til neste, er det en rekke sidestilte scener, som alle kan stå for seg selv. Slik kan man si at Büchner foregriper Brecht. Om Büchner var forut for sin tid, eller hadde planer om å sy det mer dramatisk sammen etterhvert, strides de lærde om. Uansett er det vi sitter igjen med, sluttresultatet, nærmere Brecht enn Schiller. På grunn av usikkerheten rundt stykket ble det ikke publisert før i 1879, og ikke satt opp før i 1913. Det var dermed originalt og nyskapende for tiden det ble skrevet i, tidlig 1800-tall, og da det ble publisert og spilt i seint 1800- og tidlig 1900-tall var det som om det nettopp var skrevet; det gled rett inn i tidens eksperimenterende tanke- og kunstmiljø, og inspirerte mye av den påfølgende avantgarde-kunsten, spesielt ekspresjonismen: "*Woyzeck's* bleak, uncompromising power, achieved by the simplest of means, allies it to a body of Expressionist work of every conceivable kind [...]" (McLeish 2008:xiv-xv). Også tematisk var det banebrytende. I følge Kenneth McLeish var det det første skuespillet som lagde tragedie av vanskene og situasjonen til noen som sto så lavt på den sosiale stigen, og som ikke hadde begått en eneste storhet (2008:xviii).

⁷⁴ Det er usikkert om hun var det frivillig eller ble voldtatt, akten blir ikke beskrevet, men hun gjør i hvert fall motstand i begynnelsen. Deretter ser hun ut til å gi opp: "Oh who cares! It's all the same" (Büchner 2008: 18).

4.2. Waits og Wilsons *Woyzeck*

Hele manuset til *Woyzeck* ligger ute på Tom Waits Library, og er hentet fra teaterprogrammet.⁷⁵ Jeg kunne derfor skrevet om likheter og forskjeller på Wilsons og Büchners *Woyzeck*, hadde det ikke vært for at Büchner, som nevnt, etterlot seg en bunke med scener som ikke var satt i rekkefølge ennå.⁷⁶ Dette, som også Roger Pierce hevdet i sin artikkel ”The Sequence of Scenes in ’Woyzeck’: An Approach to Directing the Play” fra 1968, er imidlertid en sannhet med modifikasjoner. I følge McLeish etterlot Büchner seg nemlig ”[...] a copy of the play as we have it, up to the scene where Woyzeck gives Andres his possessions (page 40)” (McLeish 2008:xxi), i tillegg til de resterende scenene som han ikke hadde rukket å sette i system. Det hersker uenighet rundt hvorvidt dette var en såkalt *fair copy*⁷⁷ eller ikke, men hvis det var det hadde Büchner faktisk satt rekkefølgen på langt de fleste scenene (i min utgave, som følger denne rekkefølgen, er ovennevnte scene nummer 20). Uansett må enhver dramautgivelse og -oppsetning ta stilling til hvilken rekkefølge de synes fungerer best for de resterende scenene. Noen har, så langt det er mulig, forsøkt å plassere det slik det (kanskje) var ment, ved hjelp av små detaljer som at en hendelse fra én scene snakkes om i en annen (Pierce 1968). Andre har sett helt bort fra Büchners mulige *fair copy*, og satt rekkefølgen etter det de synes fungerer best dramaturgisk. Som Pierce sier får ulike rekkefølger fram ulike elementer (1968).

Hvordan Wolfgang Wiens, som sto for adaptasjon og dramaturgi i Wilsons oppsetning, forholdt seg til dette er uvisst. Kanskje tok han ikke engang stilling, men fulgte en av de trykte utgavene. Det må i så fall ha vært en annen enn den jeg har, for i musikalen er scenene plassert annerledes, og dialogen er stort sett formulert annerledes (kanskje han har forholdt seg til en annen oversettelse). Innholdet er likevel omtrent det samme, så de helt store frihetene har han ikke tatt seg. En liten, men likevel ganske tydelig forskjell er at noen av karakterene tiltaler Woyzeck med ”du” i min utgave, og med ”han” hos Wilson. Dette blir ekstra tydelig i min utgaves sjette scene, som er Wilsons første (etter en prolog), når Woyzeck er hos kapteinen for å barbere ham. I førstnevnte versjon tiltaler kapteinen ham med ”du”, med ett unntak: ”He makes me quite confused with his answers. I don’t mean He, I mean you” (Büchner 2008). Hos Wilson, som allerede brukte ”han”, blir dette: ”He thinks too much, it is taxing. When I say he, I mean him, him!” (Büchner/Wiens 2000).

⁷⁵ Kan hentes fra <http://www.tomwaitslibrary.com/woyzeck-texts.html>

⁷⁶ Teaterinstruktør Roger Pierce skrev i en artikkel (1968) at det var 27 scener, mens det i min utgave av *Woyzeck* er 24 i selve stykket, og fire korte fragmenter som appendiks, som jo blir 28 til sammen. Andre steder er det 29 scener.

⁷⁷ ”A copy of a document made after final correction.” (Dictionary.com)

Den eneste forskjellen på Büchners og Wilsons *Woyzeck* man kan slå fast, bortsett fra språket, er dermed sangene. Det finnes riktignok noen folkeviser hos Büchner, men ikke nok til å kalle det en musikal, og – selvsagt – ingen av dem var skrevet av Tom Waits. I det følgende skal jeg se nærmere på tre av disse sangene: ”God’s Away on Business”, ”Starving in the Belly of a Whale” og ”All the World is Green”.

4.3. Desperasjon og havari

”God’s Away on Business” er spor nummer fem på albumet. Waits’ stemme er her i den særdeles rustne enden av skalaen, man kunne nesten si at han bjeffer og knurrer ordene frem. Innholdsmessig er det en uttrykkelig dystopisk og misantropisk tekst, som synes, ved hjelp av en førstepersonsforteller, eller et lyrisk jeg som også er utsigeren, å beskrive, eller konstatere, en katastrofe – kanskje til og med en apokalypse. Her er teksten i sin helhet:

God's Away On Business

I'd sell your heart to the junkman⁷⁸ baby
For a buck, for a buck
If you're looking for someone to pull you
out of that ditch
You're out of luck, you're out of luck

The ship is sinking
The ship is sinking
The ship is sinking

There's leak, there's a leak, in the boiler room
The poor, the lame, the blind
Who are the ones that we kept in charge
Killers, thieves, and lawyers

God's Away, God's away
God's away on Business. Business.
God's Away, God's Away
God's Away on Business. Business.

Digging up the dead with a shovel and a pick
It's a job, it's a job
Bloody moon rising with a plague and a flood
Join the mob, join the mob

⁷⁸ I følge Tom Waits Library er dette antakelig en referanse til sangen ”I Sold My Heart to the Junkman” av Leon Rene og Otis Rene jr.

It's all over, It's all over, It's all over

There's a leak, there's a leak, in the boiler room
The poor, the lame, the blind
Who are the ones that we kept in charge?
Killers, thieves, and lawyers
God's away, God's away, God's away
On Business. Business.
God's away, God's away, God's away
On Business.

Goddamn there's always such a big temptation
To be good, To be good
There's always free cheddar in a mousetrap, baby
It's a deal, it's a deal
God's away, God's away, God's away
On Business. Business.

I narrow my eyes like a coin slot baby,
Let her ring, let her ring

God's Away, God's Away
God's Away on Business.
Business.....

Teksten er delt inn i ni strofer, hvorav to synes å fungere som refreng. Det samme refrenget blir sunget til sammen fire ganger, men er to ganger plassert til sist i strofer i stedet for alene. I tillegg er det bare de to første refrengene som er skrevet ut i sin helhet slik det synges, mens de to siste er kuttet ned tekstlig og synges to ganger. Om denne inkonsekvensen er tilfeldig, overlatt eller en feil gjort av www.tomwaits.com vites ikke, men jeg kommer til å forholde meg til det slik det står i det første tilfellet, og slik det framføres i det andre. Strofene har, som vanlig, varierende antall vers, mellom to og seks. I hele teksten finnes bare to rim, enderim, i første (oaoaa) og femte (obobo) strofe. I stedet for et rimmønster preges teksten av mange og insisterende gjentakelser, som "God's Away, God's Away / God's Away on Business. Business." og "There's a leak, there's a leak, in the boiler room".

Musikalsk er det en vindskeiv låt som kan minne om gamle sirkus, Kurt Weills teatermusikk og Waits' egne *Swordfishtrombones* og *Rain Dogs*. Av de låtene som er gjennomgått til nå er denne kanskje mest karakteristisk for Waits slik man tenker på ham i dag, og den representerer i tillegg den minst tilgjengelige enden av Waits-skalaen. I tillegg til å synge spiller han her elektrisk gitar, mens andre bidrar med enda en gitar, bass, ulike typer trommer, trompet, en liten tuba, bassklarinett, munnsspill og noe kalt *pod*, som antakelig er en form for rytmeegg. I forhold til teksten bidrar akkompagnementet både med et jevnt ompa-

bakteppe i fire fjerdedeler, og med tidvis understreking av strofeslutt og gjentakelser. Hør bare hvordan arrangement og rytme er med på å slenge de to stavelsene i ”business” i trynet på lytteren, og nærmest står som et lydlig punktum! Dette blir til dels gjort gjennom rytmisk forskyving. Den lydlige betoningen av ”business” ligger første gang på den første stavelsen, og andre gang på den andre. I tillegg kommer uttalen. Waits synger ikke: han spytter. Lydbildet mykes litt opp når en av blåserne kommer inn etter første refreng med en slags melankolsk annenstemme, men også denne glir delvis inn i ompa-rytmen i løpet av strofen etter. Mellom sjette og sjuende strofe er det en kort blåsersolo, før låten fortsetter som før.

Den desperate, egoistiske, enhver for seg selv-stemningen blir etablert allerede i løpet av de to første verselinjene, i form av et utsagn: ”I’d sell your heart to the junkman baby / For a buck, for a buck”. Én dollar for et liv! Videre konstateres det at man på ingen måte kan forvente noe hjelp til å komme seg opp av grøfta. Tror du det, er du ”out of luck”.

Andre strofe består av tre identiske vers, ”The ship is sinking”. Det synkende skipet kan selvsagt være, bokstavelig talt, et skip, men det virker mer sannsynlig at det er en metafor, på verden eller menneskeheten. Det kan selvsagt også være bokstavelig og metaforisk på en og samme tid. Uansett er det tydeligvis desperate tider, noe som kan forklare jegets uvørenhet med duets hjerte i første strofe.

I begynnelsen av tredje strofe konstateres det at det er en lekkasje i ”the boiler room”, som i følge Apple Dictionary betyr enten ”a room in a building (typically in the basement) or a compartment in a ship containing a boiler and related heating or steam-generating equipment” eller ”a room used for intensive telephone selling : [as adj.] *boiler-room stock salesmen*”. Er det første alternativet riktig er det sannsynligvis fyrrommet i et skip det snakkes om, kanskje det samme skipet som synker i strofen over. Synker det, i bokstavelig eller overført betydning, fordi dampkjelen og/eller selve fyrrommet lekker, så de verken kommer seg fram eller holder seg flytende? Uansett høres det, som resten av teksten, illevarslende ut. Det andre alternativet kan også passe inn. Kanskje ikke om det gjelder telefonsalgskontorer generelt, men om det faktisk menes aksjeselgere, kan det betegne at noen av selgerne lekker sensitiv informasjon, og dermed skaper krise på børsen. Ut fra sammenhengen, og det synkende skipet, holder jeg likevel en knapp på første tolkning. Sammenhengen mellom strofens andre vers og de øvrige, eller også mellom alle versene i strofen, er litt uklar. Uansett er andre vers antakelig en bibelsk referanse, da fattige, lamme og blinde nevnes samtidig flere steder i evangeliet etter Lukas, for eksempel i kapittel 14, vers 12-14:

Han sa også et ord til verten: ”Når du skal ha gjester til middag eller kveldsmåltid, skal du ikke be venner eller søsken eller slektninger eller rike naboer. For de kommer til å be

deg igjen, og dermed får du gjengjeld. Nei, når du skal holde selskap, så innby fattige og uføre, lamme og blinde. Da er du lykkelig, for de kan ikke gi deg noe igjen, men du skal få lønn for dette når de rettferdige står opp fra de døde.” (Bibelen 2008)

Det oppfordres til å vise godhet og gjestfrihet ovenfor de svake i samfunnet, fordi man da ikke forventer noe til gjengjeld, og dermed har begått en uselvisk handling (om man ikke bare sparer opp til en klekkelig lønn i himmelen). Men hvorfor nevnes dette her, og på denne måten; som en løsrevet og ufullstendig setning uten åpenbar tilknytning til resten av strofen?

Det er usikkert om strofens tredje vers, ”Who are the ones that we kept in charge”, refererer til verset før eller etter, selv om sistnevnte er mest sannsynlig ut fra ordstillingen: ”Killers, thieves and lawyers”. Jeget synes å forklare verdens djevleskap og undergang med at man lot drapsmenn, tyver og advokater, altså tvilsomme og syndige skikkelser, sitte med makten. En annen lesning er imidlertid også mulig, en lesning som også forklarer det tilsynelatende malplasserte andre verset. Kanskje det *er* andre vers som refereres til i tredje vers? Selv om sistnevnte lettest leses som et spørsmål, ”hvem lot vi ha makten?”, kan det også leses som fortsettelsen på en påbegynt setning – det kan være snakk om versbinding. Da kan det hele leses omtrent slik: ”Fattige, lamme, blinde, som er de vi lot sitte med makten, [har vist seg å være] mordere, tyver og advokater”. I så fall har jeget innsett at selv ikke de uheldige stille, som Gud mener man skal være snill mot, nødvendigvis er gode mennesker. Noe som taler i mot denne lesningen er i første omgang fremføringen; Waits legger en del trykk på ”who” i tredje vers, noe som er unaturlig om det er versbinding, og naturlig om det er en ny setning. I tillegg avsluttes verset, når strofen gjentas seinere i teksten, med et spørsmålsteget. Verset kunne jo bety to forskjellige ting i løpet av de strofene, men det er mindre sannsynlig.

Fjerde strofe er første møte med låtens refreng, ”God’s away on Business”. Dette er et relativt kraftig utsagn – i hvert fall om det sies av noen som i utgangspunktet var troende – og det kan innebære flere ting. At Gud er bortreist innebærer at han antakelig ikke kan hjelpe menneskene i deres fortvilelse, og også, om han har vært borte en stund, at han ikke har passet skikkelig på, noe som har forverret situasjonen. Gud på forretningsreise kan også leses som en metafor for at han eller hun rett og slett ikke eksisterer, eller i hvert fall ikke bryr seg nevneverdig om menneskenes skjebne. Eventuelt: Når Gud er borte, danser menneskene på bordet! Og som en konsekvens av dette synker skipet. Man kan også legge mer vekt på selve ordet ”business”, og lese det som kritikk av den utbredte kapitaliseringen av

religion.⁷⁹ Uansett setter gjentakelsene og rytmen, forsterket av musikken, sitt preg på strofen, og gjør det hele mer insisterende og desperat enn det ellers ville fremstått.

Første vers i femte strofe beskriver en handling i presens, ”graver opp de døde med en skuffe og en hakke”. I motsetning til i første strofe er ikke jeget nevnt, og det er dermed ikke gitt at det er jeget som utfører handlingen. Det er kanskje heller ikke så viktig, det viktigste er at denne tvilsomme aktiviteten foregår, slik verden har blitt, på randen av undergangen, fordi, som det står i neste vers, det er en jobb. Hvorfor det er en jobb er et annet spørsmål, folk blir stort sett ikke gravlagt sammen med sine jordiske verdier i disse dager. Som påpekt på Tom Waits Library inneholder tredje vers nok en bibelsk allusjon: en blodig måne. Fra Joel, kapittel 3, vers 4: ”Solen forvandles, den formørkes, og månen blir som blod før Herrens dag kommer, den store og skremmende” (*Bibelen* 2008). Og i Johannes’ åpenbaring, kapittel 6, vers 12-17:

Og jeg så Lammet bryte det sjette seglet. Da kom det et stort jordskjelv. Solen ble svart som en sørgedrakt, fullmånen ble som blod, og stjernene på himmelen falt ned på jorden som når umodne frukter drysser av et fikentre i storm. Himmelen revnet og rullet seg sammen som en bokrull, og hvert fjell og hver øy ble flyttet fra sitt sted. Jordens konger, stormenn og hærførere, de rike og de mektige, hver slave og hver fri, alle gjemte de seg i huler og mellom berghamrer. *Og de sa til fjellene og berghamrene: «Fall over oss og skjul oss»*⁸⁰ for ansiktet til ham som sitter på tronen, og for vreden fra Lammet. For den store vredesdagen er kommet, og hvem kan da bli stående?» (*Bibelen* 2008)

Denne store og skremmende ”Herrens dag” fra det første sitatet er dommedag, og sitatet er dermed en dommedagsprofeti på lik linje med det andre sitatet, selv om sistnevnte er tydeligere. Det burde også bety at dommedag har inntruffet i teksten, noe de øvrige strofene synes å støtte opp under. Også floden og pesten⁸¹ fra samme vers kan være bibelske referanser, til henholdsvis syndfloden og de ti landeplagene som rammet Egypt. Begge allusjonene, og spesielt den første, passer bra inn i dommedagstematikken. Når man først har blitt oppmerksom på denne, kan også strofens første vers leses i et annet lys; det kan henspille på oppfatningen om at de døde vil gjenoppstå ved dommedag, bare at de i denne versjonen får litt hjelp. Femte strofes to siste vers lyder ”Join the mob, join the mob / It’s all over, It’s all over, It’s all over”. ”Mob” rimer på andre vers’ ”job”, og er med på å bygge ut bildet av kaos og dertilhørende egoisme og vold. At alt er over viser tilbake til dommedagstematikken, dette er slutten på verden som vi kjenner den: Gud kommer for å dømme alle mennesker.

⁷⁹ Waits har en annen låt om dette, ”Chocolate Jesus” fra *Mule Variations* (1999), med bl.a. linja ”See only a chocolate Jesus / can satisfy my soul”.

⁸⁰ www.bibel.no sin kursivering

⁸¹ Her som i plage, ikke smittsom sykdom.

Et problem med dommedagsmotivet og -tolkningen er dette: Er ikke Gud på forretningsreise? Da kan han vel ikke være til stede for å dømme levende og døde? De bibelske referansene er relativt tydelige, og selv uten dem er stemningen apokalyptisk, men det trenger ikke bety at de er bokstavelige, at det faktisk er snakk om dommedag. Kanskje er verdens tilstand så forferdelig at dommedagsbildet er det eneste som dekker situasjonen, mer i betydningen ”verdens undergang” enn ”Gud dømmer levende og døde”. Førstnevnte er negativt for alle, mens sistnevnte kun er negativt for ikke-troende og syndere som ikke har bedt om tilgivelse (tilnærmet alle). Det kan også hende at det *er* dommedag, men på en ureligiøs måte; fordi Gud ikke finnes, eller har sluttet å bry seg, er menneskene fortapte.

Etter sjette strofe, som er en gjentakelse av tredje og fjerde (refrenget) i ett, kommer Waits med et ”Ha!” før blåsersoloen tar til. Knytter man dette utropet til versene før, kan det høres ut som om jeget, formidlet gjennom Waits, nesten *liker* at Gud er borte, eller finner det underholdende. Som om han tenker at verden og livet er jævlig, vi går alle under, greit for meg, jeg utnytter alle rundt meg så lenge jeg kan, verden er jo sånn likevel, og Gud følger ikke med. Ha!

Sjuende strofe synes å være ironisk: Det er alltid så fristende å være god, og det er alltid gratis cheddar i en musefelle. Et googlesøk viser at ”there’s always free cheese in the mousetrap”, ”free cheese is only found in the mousetrap” og lignende er varianter av et uttrykk som ser ut til å stamme fra Russland. Det må vel bety at ingenting er gratis, alt har sin pris. Tar man osten, blir man drept av fella. I neste vers sies det at ”It’s a deal”, men om dette viser tilbake til cheddaren i musefella, er det i så fall en veldig dårlig, og – kanskje – fra den ene parten uærlig *deal*. Når det gjelder fristelsen til å være god er det stort sett det motsatte som er tilfelle: det er ofte fristende å være slem. Dermed synes denne strofen å ironisere over og nærmest harselere med den fortvilte situasjonen. Strofen blir slik en videreføring av det uvørne ”Ha!”-et jeget (om man tilskriver det jeget, selv om det ikke er med i teksten) kom med tidligere.

Åttende strofe, og den siste om man ikke regner med det avsluttende refrenget, er på kun to vers. Det er også denne strofen som er umiddelbart minst forståelig, og som synes å passe dårligst inn. Hvorfor smalner jeget øynene, og hvorfor har det noe å si i den fortvilte sammenhengen? Hva eller hvem skal man la fortsette å ringe? Smalnes øynene kanskje i en slags kalkulerende betraktning av situasjonen, jamfør strofen over? Sammenligningen av smale øyne med en pengesprekk kan hinte i retning av kapitalisme og/eller pengespill. Er jeget en person som tjener penger på kaotisk stemning og folks desperasjon? Er det kasseapparatet det henvises til med ”let her ring”? Eller kanskje dommedagsklokka? Teksten

avsluttes med nok en gang å konstatere at Gud er på forretningsreise. Musikken, som er med på å legge ekstra kraft i denne konstateringen, avslutter like brått og voldsomt som vokalen, og bare stillheten blir tilbake.

Med "God's Away On Business" har vi beveget oss fra slutten av 1980-tallet og over på 2000-tallet. Teksten skiller seg fra de øvrige ved at den ikke maler et bilde eller beskriver en scene man kan se for seg. I "Nighthawks Postcards", "Tom Traubert's Blues" og "Ninth & Hennepin" kan man "se" gateliv, i "Alice" et islagt tjern i måneskinn, og i "Frank's Wild Years" ser man for seg Frank i bilen, Frank som tenner på huset, Frank som ler og kjører bort. "Yesterday is Here" tegner i grunnen ikke opp noe bilde; på samme måte som "God's Away On Business" er det i stedet snakk om et lyrisk jeks tanker rundt sin egen/verdens tilstand. Det finnes små bilder, som den månelagte veien jeget skal begi seg ut på i "Yesterday is Here" og oppgravningen av døde under en blodig måne i "God's Away On Business", men disse er ikke dominerende. De er i tillegg gjerne metaforiske, som det synkende skipet i sistnevnte låt. Begge mangler også det tidligere vanlige alkoholmotivet. Sistnevnte er imidlertid kjemisk fri for både sentimentalitet og nostalgi, og rosebilder heller intet. Man finner ingen av Waits' sedvanlige outsiderpersoner, men i stedet får man en hel verden på vei ned i grøfta – i hvert fall om man skal tro jeget. Det er samfunnets skyggesider kjørt til ytterste konsekvens, og i tillegg til at det er mørkt er det også mye mer kynisk og desillusjonert enn tidligere. Det blir likevel aldri spesielt sorgelig eller hjerteskjærende, da det hele satt såpass på spissen at det heller mot det komiske. Dette gjelder både det tekslige og det musikalske. Man kunne innvende at teksten bare er slik på grunn av den særs dystre konteksten den er skrevet til, men Waits hadde utforsket apokalypse- og dødstatikken tidligere, ikke minst på *Bone Machine* fra 1992. Her finner man titler som "Earth Died Screaming", "Murder in the Red Barn" og "Dirt in the Ground". Fra sistnevnte: "Cause hell is boiling over / And heaven is full / We're chained to the world / And we all gotta pull / And we're all gonna be / ...just dirt in the ground" (Waits 1992). På samme måte som i "Ninth & Hennepin", er musikken og og teksten i "God's Away On Business" tett forbundet – både når det gjelder å skape mening og stemning.

4.3.1. "God's Away On Business" i forhold til Woyzeck

Uten å ha større kjennskap til musikalen enn det som ble skissert over, kunne man gå ut fra at jeget i "God's Away On Business" er Woyzeck. Dette i og med hans apokalyptiske visjoner og gryende galskap. Woyzeck sier også, i musikelmanuset: "God's gone. Everything's gone"

(Büchner/Wiens 2000). Imidlertid er det legen som synger den, i første akt, fjerde scene.⁸² Dette er for så vidt også passende, da legen er den som utfører tvilsomme eksperimenter på Woyzeck. Man kunne dermed si at hans personlighet samsvarer med jegets antakelige kynisme i forhold til verdens tilstand og andre mennesker. Han blåser i Woyzecks skjebne, bare han får interessante forskningsresultater han kan sole seg i glansen av.

På Tom Waits Library, under tittelen på denne sangen, ligger det dog *to* tekster: en fra musikalen (Vedlegg 3), og en fra albumet. Musikalversjonen er mye kortere enn albumversjonen, med sine fire strofer på mellom to og fire vers. Fra første strofe er bare et av versene tatt med videre til albumversjonen, "They're digging up the dead with a shovel and a pick", bortsett fra at i sistnevnte er "They're" sløyfet. I tillegg er deler av vers, til dels i andre versjoner, også å finne på albumet: floden, pesten og den blodige månen. Forskjellen er at musikalmånen ikke bare er blodig, men "gråter" blod. Andre strofe er nesten lik albumversjonens tredje og sjette, med unntak av et litt annet ordvalg i tredje vers, og at det i musicalversjonen står "whores" i stedet for "lawyers". Har Waits gjort teksten mer politisk korrekt til albumversjonen? Det er tross alt lett å tenke at artister synger om seg selv og/eller sine egne meninger, noe som vel av og til stemmer, men så og si aldri hos historiefortelleren Waits. Det som i albumversjonen blir refreng synges i musikalen bare én gang⁸³, til sist, og har fått et etterslep: "Bacteria, bacteria...". I følge et intervju referert på Tom Waits Library var dette "bacteria" noe som var blitt hørt sunget på gata i New York, og som også ble referert til i stykket *Frank's Wild Years*.⁸⁴ Historien Waits forteller i intervjuet er tydelig oppspinn, enten helt eller delvis. Muligens hørte Tom Waits dette selv, men pakket det inn i en skrøne for intervjuets skyld. Uansett kunne det også passet inn i albumversjonen, som en fastslåelse av at verden, og kanskje også mennesket, er syk(t).

For å oppsummere er musicalversjonen både kortere og tekstlig annerledes enn albumversjonen. Den er ikke like desperat, men den inneholder de samme bibelske referansene, samt Guds fravær. I tillegg har den et par poker-referanser ("one-eyed man in the

⁸² Tom Waits Library, <http://www.tomwaitslibrary.com/lyrics-by-album.html>, fotnote 1. [Hentet 23.08.10]

⁸³ Det står i hvert fall bare skrevet en gang. Det kan selvsagt ha blitt sunget flere.

⁸⁴ Tom Waits (1985): 'Rather than tell you what kind of stories I like, I'll tell you a story.' Waits says in his friendly growl. 'These two guys come out of a bar one night. They're not drunk, it goes without saying, and it's not much later than three in the morning. From down the street they hear someone singing. Opera. Now they're both opera fans - naturally - and one says to the other, "That's good. That's Puccini." And the other says, "No, it's better, it's Rossini." So they go closer and the singer's still going at it. It's a guy, and he's wearing a Stetson, and he's big, but not much bigger than a garbage truck, and he's singing at the top of his voice, like Maria Callas in "Figaro" or something "BACT-ER-I-A, BACT-EEEEER-IA, BACT-EER-IA." "That is what I call a New York story," says Waits. (Source: "Dog Day Afternoon" Time Out magazine (UK), by Richard Rayner. New York, October 3-9, 1985) Sitert på og hentet fra Tom Waits Library.

poker pit”, ”bloody jack of Diamonds”) man ikke finner på albumet. Man kunne si at denne versjonen egentlig handler om pengespill, men det synes å gå dypere enn det. Kanskje brukes poker som metafor for å leke, eller spille, med folks liv (jamfør legens forsøk)?

Bibelreferansene drar også her inn dommedagsmotivet, men det er utbygd i mindre grad enn på albumet.

”God’s Away On Business” kan fint høres og leses uten kjennskap til *Woyzeck*-oppsetningen. Det er en tydelig misantropisk og pessimistisk tekst, som gir mening når den står alene. Å sette seg inn i konteksten forandrer ikke noe særlig på oppfatningen av teksten, men det tilfører flere lag. Teksten tilfører også musikalmanuset noe, blant annet utdyper den legens psyke. Albumversjonen synes først og fremst å utdype og bygge videre på musikalversjonen, uten å forandre grunnideen.

4.4. Mennesket danser etter livets pipe

Neste sang ut fra *Blood Money* er spor nummer ni, ”Starving in the Belly of a Whale”. For å begynne med tittelen: *starving in the belly of the whale* er en bibelsk referanse, og viser til historien om Jona. Den kan også referere til Pinocchio. Når Gepetto sitter i magen på hvalen sier han, i Disneyversjonen: ”I never thought it would end this way, Figaro. Starving to death in the belly of a whale.” I tillegg er *the belly of the whale* et uttrykk den amerikanske professoren og forfatteren Joseph Campbell (1904-1987) tok i bruk i sin *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Campbell hadde komparativ mytologi som spesialfelt, og i boken skisserte han et arketypisk skjelett han mente å finne i de fleste av verdens myter (og som bunnet i noe grunnleggende ved den menneskelige psyken), og også påfallende mange nyere fortellinger, som gikk ut på heltens reise og utvikling og historiens komposisjon. Kort sagt følger helten denne formelen: *separation/departure – initiation – return* (Campbell 1993:30).⁸⁵ Formelen har en rekke underinndelinger, og *the belly of the whale* betegner siste punkt i fasen *departure*, hvor helten entrer faresonen, *the point of no return*: ”The idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth is symbolized in the worldwide womb image of the belly of the whale. The hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown, and would appear to have died” (Campbell 1993:90).

⁸⁵ ”A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man” (Campbell 1993:30).

Både teksten i seg selv og låten i sin helhet minner en del om “God’s Away On Business”. Den er både desperat, deprimerende og resignert, og bærer vitne om en forferdelig verden. (Dette er også tilfelle for to andre tekster på *Blood Money*: “Misery’s the River of the World” og “Everything Goes to Hell”.) Den har imidlertid et mer utviklet rimmønster. Stort sett er det parrim, noen ganger i form av innrim i stedet for enderim. Mest komplisert er det i første strofe, som begynner med et kort tiraderim (whittled/riddle/fiddle) hvor siste rimord er midt i siste vers i stedet for til slutt. Det blir derfor et kombinert (kort) tiraderim og midtrim. Siste ordet i samme vers er første (halv-)rimord i et kiastisk mønster (on/breaks/quakes/long), hvor det omsluttende rimparet er et innrim. Midtrimet hører man på sett og vis også lydlig, fordi det er en pause etter enderimene midtrimet inngår i, mens denne pausen mangler etter midtrimet. Innrimene kan man imidlertid ikke høre i framføringen, da det er like lang pause etter dem som etter enderimene. Selv om teksten har flere rim enn mange andre Waits-tekster, er det ikke slik at alle versene avsluttes med enderim – også her er mange vers rimfrie.

Starving in the Belly of a Whale

Life is whittled
 Life's a riddle
 Man's a fiddle that life plays on
 When the day breaks, and the earth quakes
 Life's a mistake all day long
 Tell me, who gives a good goddamn
 You'll never get out alive

Don't go dreaming
 Don't go scheming
 A man must test his mettle
 In a crooked ol' world

Starving in the Belly
 Starving in the Belly
 Starving in the Belly of a whale
 Starving in the belly
 Starving in the belly
 Starving in the belly of a whale

Don't take my word
 Just look skyward
 They that dance must pay the fiddler
 Sky is darkening
 Dogs are barking
 But the caravan moves on

Tell me who gives a good goddamn

You'll never get out alive
Don't go dreaming
Don't go scheming
A man must test his mettle
In crooked ol' world

Starving in the Belly.....
(Chorus)

As the crow flies
It's there the truth lies
At the bottom of the well
E-o-leven goes to heaven
Bless the dead here as the rain falls
Don't trust a bull's horn
A doberman's tooth
A runaway horse or me
Don't be greedy, don't be needy
If you live in hope you're
Dancing to a terrible tune

Starving in the Belly,
Starving in the Belly.....

“Starving in the Belly of the Whale” minner også musikalsk om “God’s Away on Business”, men er litt raskere og lettere på foten. Vokalen er også her veldig rusten, om ikke fullt så bjeffende som i “God’s Away...”. Waits spiller i tillegg piano, Chamberlin⁸⁶ og elektrisk gitar. De resterende instrumentene er bass, munnspill, cello, fiolin, bassklarinett og perkusjon, og de fleste av disse setter inn tidlig. Noen, som gitaren, fungerer nærmest som ekstra perkusjon ved å stort sett slå den samme tonen i rask rytme. Andre, som blåseren, går i en relativt kort, mer melodisk loop. I tillegg kommer korte improvisasjoner. Alt i alt fungerer det smått kaotiske og hurtige akkompagnementet godt til teksten, både som et ekstra stemningsskapende element og som pådriver.

Teksten er delt inn i åtte strofer, eventuelt fem strofer og tre refreng. Strofene består som vanlig av et varierende antall vers, denne gangen mellom fire og elleve. Første strofe er på sju vers, og dreier seg i det store og hele, og fra første ord, om livet. Det konstateres at livet er nesten svunnet hen, forvitret, at livet er en gåte, og at mennesket er en fele livet spiller på. Mennesket har med andre ord ikke kontroll eller påvirkningskraft, men er i livets vold. Da menes kanskje ikke den enkeltes liv som sådan, men eksistensen, verden. Man blir slynget ut i den, og må klare seg som best man kan, som stort sett er så som så, til man blir revet bort

⁸⁶ Elektro-mekanisk tangentinstrument fra femtitallet.

igjen. Når dagen gryr og når jorda skjelver – livet er et feiltrinn ”dagen lang”: ved alle anledninger og i alle faser. I strofens sjette og nest siste vers dukker det opp et subjekt, tekstens utsiger, som kommer til syne ved å peke på seg selv gjennom et spørsmål: “Tell me, who gives a good goddamn”. Grunnen til at jeget – og i følge jeget, antakelig ingen andre – bryr seg, er følgende uomtvistelige faktum: man slipper ikke unna i live.

Andre strofe er den korteste, og består av formaninger: Ikke drøm (deg bort), ikke pønsk ut planer; en mann, eller et menneske, må “test his mettle / In a crooked ol’ world”. *Mettle* betyr evne til å hankses med vansker. Enten mener *jeget* at man ikke må velge en drømmende og heller ikke en sleip og beregnende vei gjennom livet, men bare hankses med vanskene det gir en som best en kan. Eventuelt er hele strofen det jeget føler *verden*, eller livet, eller folk flest, krever av en – og som gjør livet vanskelig.

Tredje strofe er sangens første refreng, hvor “Starving in the belly” gjentas fire ganger, og “Starving in the belly of a whale” to ganger. Som repetisjonene i “God’s Away on Business”, og repetisjoner generelt, er effekten at det hele virker særdeles insisterende, og også mer desperat enn det ellers ville gjort. Det å sulte i magen på en hval er selvsagt, i seg selv, en fortvilt situasjon. Man sulter, er i ferd med å dø, og har ikke mulighet til å unnslippe situasjonen. Kanskje er det slik jeget ser på livet – som en situasjon man slukes av, og er fastlåst i, hvor det eneste man har visshet om er at man dør sakte, men sikkert. Man kan også se det på en annen måte: Med mindre hvalen også sulter, burde det da være mat å finne i magen dens? I *Pinocchio* for eksempel, lever Gepetto på rå fisk (boken og filmen) og hermetikk fra et skipsvrak (boken), til han blir reddet. Slik kan hvalmagen betegne en unødvendig og urettferdig situasjon. Verden har nok ressurser, men alle får ikke tilgang til dem. Det kan også være på linje med å sulte foran kjøleskapet – maten er rundt en på alle kanter, men man har ikke vett eller energi nok til å forsyne seg.

Ser man på Joseph Campbells uttrykk og leser teksten i lys av det, blir den langt mindre pessimistisk. Hos Campbell er, som nevnt, hvalmagen siste del av heltens første fase, avreisen. Han kaster seg ut i noe ukjent og farlig, men kommer til å gå seirende fra det, og returnere trygt hjem. Kanskje jeget spesielt og menneskeheten generelt befinner seg midt i et vendepunkt, de blir snart nødt til å hankses med farer, en nødvendig fase før verden, eller menneskeheten, blir gjenfødt: “The effect of the successful adventure of the hero is the unlocking and release again of the flow of life into the body of the world” (Campbell 1993:40). Slik kan teksten som “God’s Away on Business” også berøre dommedagsmotivet. Men hvorfor dette “starving”? Sitter man i dette tilfellet fast i avreisefasen? Eller har man kastet seg ut i det store og ukjente intet, men kommer ikke videre? Er man i ferd med å tape

kampen mot alskens onder?

Uttrykket kan også leses i lys av dets antakelige opphav, historien om profeten Jona. Jona ble bedt av Gud om å dra til byen Ninive og fortelle innbyggerne at Gud visste om ondskapen der og kom til å ødelegge byen om det ikke endret seg. På grunn av Ninives dårlige rykte turte ikke Jona dra dit med et slikt budskap, så han ble med et skip som dro i motsatt retning. Skipet kom ut for en unaturlig sterk storm, Jona skjønnte at det var Gud som straffet ham og ba mannskapet kaste ham over bord. I det han traff vannet stilnet stormen. Jona overlevde dette, fordi han ble slukt av en stor fisk. Mens han satt der ba han til Gud, angret sin synd og lovet å utføre oppdraget, og dermed lot Gud fisken spytte ham ut og opp på en strand (*Bibelen* 2008). Fisken er med andre ord både en straff og en redning, og tvinger i tillegg Jona til å ta et oppgjør med seg selv. Hvalmagen kan dermed leses som en situasjon hvor man blir tvunget til nettopp dette, eller en situasjon hvor man, når man har sjansen til å ta et oppgjør med seg selv, heller “sulter” – lar sjansen gå fra seg.

Fjerde strofe: “Don’t take my word / Just look skyward”. Ikke ta mitt ord (for dette), bare se mot himmelen. Det er allmenn sannhet, ikke bare en personlig mening. Her refereres det kanskje til det som sies i refrenget, eller kanskje til strofens påfølgende vers, “They that dance must pay the fiddler”. Dette er, i følge Tom Waits Library, et amerikansk uttrykk ofte attribuert til Abraham Lincoln,⁸⁷ og betyr rett og slett at man må betale prisen for det man måtte begi seg ut på eller nyte godt av. I første strofe ble det hevdet at mennesket er en fele som blir spilt av livet, og i forlengelsen av dette blir felespilleren i denne strofen livet selv. Den som vil leve må betale (med livet). I strofens tre siste vers sies det at himmelen mørkner, hundene gjør, men karavanen fortsetter framover. Kanskje det var den mørknende himmelen man skulle se om man så “skyward” i andre vers? Det at hundene gjør er kanskje et varsel om at noe farlig eller vondt ligger i luften. “My dogs are barking” er imidlertid også et uttrykk som betyr “føttene mine verker” (Using English 2010), som igjen kan utvides til å bety at folk er slitne, livet er slitsomt. I denne sammenhengen synes likevel hundegjøingen å være et element i et generelt kaos og ståk, eller være et omen.

I femte strofe gjentas første strofes to siste vers, og hele andre strofe. Slik kunne man regnet det som en del av refrenget, da det begge ganger etterfølges av dette. Imidlertid passer det bedre å anse det som en innledning til refrenget, en slags bro, da det er både skriftlig og lydlig adskilt fra refrenget. Førstnevnte ved linjeskift, sistnevnte med en markert pause i

⁸⁷ Det synes imidlertid ikke å stemme, da Lincoln selv omtalte det som en gammel sannhet: “I am decidedly opposed to the people's money being used to pay the fiddler. It is an old maxim and a very sound one, that he that dances should always pay the fiddler. [1837 A. Lincoln *Speech* 11 Jan. in *Works* (1953) I. 64]” [Hentet fra <http://www.answers.com/topic/they-that-dance-must-pay-the-fiddler>, 08.09.10].

vokalen.

Sjette strofe er en gjentakelse av refrenget, med én lydlig forskjell; etter refrenget er sunget utbryter Waits et “Ha!”. Når man hører låten, i hvert fall om man følger med på teksten, oppfattes gjerne Waits’ stemme som tekstens utsiger og subjekt. Dermed gir dette utropet, som i “God’s Away on Business”, inntrykk av at jeget finner tilstanden han beskriver nærmest underholdende. Kanskje anser han seg selv som utenfor elendigheten? Eller kanskje inkluderer han seg selv i det, men nyter å se på de som har det verre og sliter mer enn ham selv.

Etter refrenget kommer den syvende strofen, som også er tekstens lengste. Den er ikke like logisk og likefram som de foregående, og den innledes med et engelsk idiom: *as the crow flies*. Dette betyr rett og slett det vi på norsk kaller luftlinje; den korteste distansen mellom to punkter. I dette tilfellet lekes det litt med uttrykket, da neste vers lyder “It’s there the truth lies”. Sannheten er å finne der kråka flyr, eller i luftlinje? Sannheten ligger et sted på den linjen som utgjør den korteste avstanden mellom to punkter? Dette verset henviser imidlertid ikke bare tilbake til det foregående, men også til det påfølgende: “At the bottom of the well”. Ligger kråkas flyrute og brønnen på samme sted, altså er brønnen enten et av de to punktene eller på veien mellom dem, eller henvises det til to steder på en gang? Neste vers gjør ingenting for å oppklare saken: “E-o-leven goes to heaven”. Dette kan høres ut som noe hentet fra en barneregle eller lignende, men det gir ingen resultater på Google. Derimot er “Ee-O Eleven”⁸⁸ en sang sunget av Sammy Davis Jr. i *Ocean’s Eleven*. Det finnes flere mulige forklaringer på hva dette *ee-o-eleven* betyr, men det synes å være bred enighet om at det kommer fra terning- og gamblingspillet *craps*. En av strofene i sangen går slik: “It’s all a state of mind. / Whether or not you’ll fine. / That place down there or heaven. / In the meantime. / Eee-o Eee –o / Eee - o- Eleven.”⁸⁹ (Man kan anta at *fine* skal bety *find*, selv om det er skrevet slik i de tekstversjonene jeg kunne finne.) Ser man på uttrykket *ee-o-eleven* alene, kan det hende Waits bare refererer til spillet, ikke til Sammy Davis. Men “goes to heaven” synes tydelig å spille på “that place down there or heaven”, som Sammy Davis synger. Der Davis synes å si at uansett om man kommer til himmelen eller helvete kan man, i mellomtiden, gamble litt, virker det som om jeget i “Starving in the Belly of a Whale” sier at selve spillet kommer til himmelen, eventuelt at spilleren vinner stort, eller kanskje at spilleren selv kommer til himmelen. Det som kanskje er mest sannsynlig er likevel at verset kun er en gambling- og *Rat Pack*-referanse det blir lekt med, uten at det nødvendigvis betyr noe.

⁸⁸ Staves ulikt ulike steder.

⁸⁹ Hentet fra <http://www.sammydavisjunior.com/Eeeoeleven.htm>, 15.09.10.

Strofens femte vers, “Bless the dead here as the rain falls”, synes som fjerde vers å mangle en klar tilknytning til strofen forøvrig. Med mindre de er den sannheten man kan finne på bunnen av brønnen? Femte vers kan også være knyttet til fjerde, kanskje betegner regnet pengene som muligens vinnes i verset før, kanskje har man gått over lik for å vinne dem, og vil derfor velsigne de døde for å bøte på samvittigheten.

Vers seks til åtte består av en sammenhengende oppramsing av ting man ikke kan stole på: en okses horn, en dobermanns tann, en flyktende hest eller jeget selv. Det er ingen tvil om hvorfor man ikke burde stole på oksehorn og dobermanntenner, da de er potensielt dødelige om dyrene de tilhører angriper. En hest som har rømt er ikke til å stole på nettopp fordi den ikke holder seg på plass. Kanskje er den også ekstra uregjerlig og farlig. At jeget plasserer seg selv i samme kategori som de andre er interessant. Hvem er egentlig jeget? En tilfeldig person som beretter om tingenes tilstand, og som, lik de fleste mennesker, ikke kan stoles på? Eller er det snakk om noe helt annet? Kanskje djevelen, eller en egoistisk Gud? Det kunne forklare utropet etter forrige strofe også, det nesten lystige “Ha!”-et. Djevelen (eller en ond Gud) lar seg underholde av å friste og ødelegge for menneskene, for så å se dem gå til grunne.

Strofen avsluttes med nok en formaning og konstatering, en annen variant av de versene som har kommet før refrenget tidligere: “Don’t be greedy, don’t be needy / If you live in hope you’re / Dancing to a terrible tune”. Tidligere ble det sagt at man ikke skulle drømme eller pønse, og her legges grådighet og oppmerksomhetstrang/sterke behov til fy-lista. Videre hevdes det at om man lever i håp “danser man til en fæl melodi”. Dette tar opp igjen felemusikkmotivet fra tidligere strofer. Kanskje betyr det at håp er fånyttet, da det alltid er falskt, fordi verden er forferdelig. Men om mennesket er en fele livet spiller på, hva er da melodien fela lager? Den enkelte personens liv, om felespilleren er en mer generell eksistens? Menneskets handlinger? Kanskje de eneste håpefulle er dette fordi de svindler, snyter og trenger seg gjennom livet, og slik lager eller følger en fæl ”melodi”? Eller kanskje betyr verset bare dette: Å håpe er en forferdelig dårlig idé. Teksten avsluttes med nok et refreng, og konstaterer med det at jeget, eller menneskeheten, fortsatt sulter i magen på en hval. Rett etter at Waits har sunget “tune” begynner bassklarinetten på en melankolsk og, ved å vibrere og nærmest tvære ut tonene, litt desperat solo. Den fortsetter inn i det siste refrenget og lyder på et tidspunkt omtrent som langdratte, gjentatte skrik. Slik er det liten tvil om at situasjonen, hva den enn nøyaktig er, er nær uutholdelig.

Som nevnt har ”Starving in the Belly of a Whale” mange likhetstrekk med ”God’s Away On Business”. Likhetstrekkene ligger imidlertid ikke bare i det tematiske og

musikalske – begge har et knappere og mer basalt språk enn de andre tekstene jeg har sett på her, i tillegg til utstrakt bruk av gjentakelser. Jeget i ”Starving in the Belly of a Whale” inntar imidlertid en mer resignert holdning til det hele, med sitt ”[...] who gives a good goddamn / You’ll never get out alive”. Begge er like fri for sentimentalitet, nostalgi og romantiserende tendenser; det er det dystre, pessimistiske, misantropiske og desillusjonerte som gjelder.

4.4.1. “Starving in the Belly of a Whale” i forhold til *Woyzeck*

”Starving in the Belly of a Whale” blir i *Woyzeck* sunget av kapteinen, i stykkets andre akt, andre scene, helt til slutt. Scenen består av en samtale mellom kapteinen, legen og etterhvert Woyzeck. Første del av scenen går stort sett ut på at kapteinen og legen fornærmer hverandre, til Woyzeck kommer løpende forbi. Kapteinen stanser ham, og begynner å hinte ganske åpenlyst og onskapsfullt om Maries utroskap med tamburmajoren: ”How is it going with those long, black hairs? Hasn’t he found a hair in his soup bowl at home? Woyzeck knows what I mean. The long, black hair from the mane of a drum major? But he has a decent wife. Surely he won’t end up like the others” (Büchner/Wiens 2000). Dette skjer (i denne versjonen) rett etter at Woyzeck så noen øreringer Marie hadde fått av tamburmajoren, og som hun påsto hun hadde funnet. Han ble muligens mistenksom allerede da, men later i så fall som ingenting overfor kapteinen. Sistnevnte hinter ytterligere, hvorpå legen blander seg inn på en ytterst klinisk måte: ”Say! He is as white as chalk! Pulse, Woyzeck, pulse – short, hard, skipping, irregular.” (Büchner/Wiens 2000). Woyzeck begynner å bli fortvilet, sier at han er bare en stakkars djevel, og spør om kapteinen tuller, noe han benekter. Woyzeck begynner så smått å tro ham, selv om han stritter imot: ”Captain, the earth is hot as hell, I am cold as ice. Cold as ice – hell is cold, do you wanna bet? That bitch. It’s not possible! Impossible!” (Büchner/Wiens 2000). Etter hvert avsluttes scenen med at Woyzeck, etter et illevarslende og til dels usammenhengende utsagn, styrter av gårde med legen på slep, mens kapteinen blir igjen og synger ”Starving in the Belly of a Whale”.

Som med ”God’s Away on Business” er det imidlertid en annen og kortere versjon som synges i musikalen enn på albumet. Musikalversjonen (Vedlegg 4) har kun tre strofer, hvor den siste er albumversjonens refreng, bare med færre gjentakelser. Musikalversjonen er i det store og hele ganske lik noen av strofene fra albumversjonen, bortsett fra at enkelte ord er byttet ut med andre. I musikalversjonen er det ikke *livet* som er en gåte, og som spiller på mennesket som var det en fele, men *tiden*. Det går jo mye ut på det samme, livet er tid som går til man dør, men likevel forekommer førstnevnte versjon meg en anelse mer

deprimerende. I tillegg står det ”There’s no meaning; don’t go dreaming”, og ikke ”Don’t go dreaming / Don’t go scheming”. Her er det musikalversjonen som er mest deprimerende, og mer rett på sak: det finnes ingen mening, så ikke drøm deg bort. Dreaming/scheming blir litt puslete i forhold, og i og med det siste ordets negative konnotasjoner antydes det at jeget, eller de hvis meninger jeget eventuelt refererer, innehar skrupler. Det kan for så vidt stemme, men dette synes å trekke i en annen retning enn resten av teksten. Det er i albumversjonen tatt bort noen ”your” (foran ”life is whittled” og ”life’s a mistake”), noe som gjør den mer allmenngyldig. Det er ikke en viss persons liv som er et feiltrinn, men livet generelt, og for alle. I musikalversjonen virker det mest sannsynlig at det (fraværende) duet kapteinen henvender seg til er Woyzeck, selv om det han sier godt kan gjelde for andre. Kapteinen synes å gjøre narr av Woyzeck gjennom sangen, men det kan også leses som en oppfordring til å slutte å ta ting så seriøst, og heller skyve sorgene fra seg, da enden uansett er den samme: ”Who gives a good god damn / You’ll never get out alive!” ”Starving in the Belly of a Whale” handler i det store og hele om det samme, med og uten musikalkonteksten. Sett i lys av musikalen blir den dog mer spesifikk, det handler om Woyzeck, den gir innblikk i kapteinens sinn og tenkemåte. Som tilfellet var med ”God’s Away on Business”, belyser og utdyper teksten og musikalen hverandre gjensidig.

Som nevnt er *belly of the whale* et av Joseph Campbells begreper fra *The Hero with a Thousand Faces*. Har Woyzeck nådd dette punktet idet sangen fremføres i musikalen? På sett og vis. Kapteinen har avslørt Maries utroskap, og det på et tidspunkt hvor legens eksperimenter virkelig har begynt å tære på Woyzecks psyke. Vissheten om sviket fra omtrent det eneste han har i verden skyver ham utfor kanten, og fra det punktet – *point of no return* – bærer det rett mot drapet. At kapteinen nærmest synes å være klar over dette og finner det fornøyet, er betegnende. Han er kanskje ikke djevelen selv, men definitivt en djevlesk skikkelse. Imidlertid kan ikke drapet på Marie anses som en heltedåd, men det kan, for Woyzecks forvirrede sinn, ha fortonet seg som et skritt i retning av verdens, eller i hvert fall kjærlighetens, gjenfødelse. I døden, et annet liv, kan de gjenforenes med blanke ark.

4.5. “The question begs the answer”

Låten jeg nå skal se på, som blir den siste i kapitlet såvel som i oppgaven, er ganske annerledes enn de to foregående. Der de var dystopiske, apokalyptiske og generelt voldsomme, er dette en melankolsk, nostalgisk og sår kjærlighetssang:

All the World is Green

I fell into the ocean
When you became my wife
I risked it all against the sea
To have a better life
Marie you're the wild blue sky
And men do foolish things
You turn kings into beggars
And beggars into kings

Pretend that you owe me nothing
And all the world is green
We can bring back the old
days again
And all the world is green

The face forgives the mirror
The worm forgives the plow
The questions begs the answer
Can you forgive me somehow
Maybe when our story's over
We'll go where it's always spring
The band is playing our song again
And all the world is green

Pretend that you owe me nothing
And all the world is green
We can bring back the old
days again
And all the world is green

The moon is yellow silver
Oh the things that summer brings
It's a love you'd kill for
And all the world is green
He is balancing a diamond

On a blade of grass⁹⁰
The dew will settle on our grave
When all the world is green

”All the World is Green” er delt inn i fem strofer på annenhver åtte og fem vers, og er således den av tekstene jeg har sett på som har mest gjennomført og konsekvent struktur. Andre og fjerde strofe er identiske, og kan regnes som refreng. Refrengene er rimfrie, om man ikke teller med gjentakelsen av tittellinja ”all the world is green”. I første og tredje strofe er det gjennomført bruk av balladerim, selv om det siste rimparet i tredje strofe bare er et halvrim (spring/green), og egentlig nærmere assonans. Rimmønsteret i femte strofe er det minst konsekvente med bare ett rimpar i stedet for to, og dette er også et halvrim (brings/green).

På ”All the World is Green” brukes færre instrumenter enn på de to foregående: akustisk gitar (spilt av Waits), bass, cello, klarinett og marimba. Lydbildet er enklere og roligere, og vokalen mindre rusten. Det er selvsagt ikke snakk om noen fløyelsstemme, men den er mykere og mer tilbakeholden enn på de andre låtene jeg har sett på. Der ”Starving in the Belly of a Whale” hastet avgårde, tusler denne sakte, men taktfast bortetter. Bass og marimba står for rytmen, mens klarinetten improviserer litt inn og ut oppå det andre. Selv om det hele er ganske ulikt de to foregående låtene, er det også en likhet: det karakteristiske, litt vindskeive, haltende uttrykket.

Første strofe er en kjærlighetserklæring. Den åpner med et jeg som hevder at han falt på sjøen da duet han henvender seg til ble hans kone, og at han risikerte alt mot havet for å få et bedre liv. Det er naturlig å lure på hva som her menes med å falle på sjøen. Åpnet en ny verden seg? Eller gikk han inn i noe ukjent og svært? Ble oppslukt? Kanskje er det rett og slett bokstavelig, eller absurd. Var det å bli gift en risiko i seg selv, eller måtte han risikere et eller annet for å kunne gifte seg? Kanskje refererer ikke det å ha et bedre liv til giftermålet i det hele tatt, kanskje har han, etter å ha blitt gift, risikert mye, noe, for å skape et bedre liv for dem begge. Havet er uansett behørig nevnt, og i neste vers har turen kommet til himmelen. Duet blir navngitt, hun heter Marie, og det påstås at hun *er* den ville, blå himmelen. Dette er antakelig et kompliment, da himmelen kan synes, og for så vidt er, altomfattende. Det kan igjen leses som at Marie er det viktigste i jegets liv, at hun overskygger, eller snarerer overstråler, alt annet. Det at himmelen ofte er strålende, full av lys, er et kompliment i seg selv. Man har i tillegg plussord som himmelsk og lignende, antakelig knyttet til himmelen som synonym for paradiset, men på engelsk er det da ordet *heaven* som brukes, ikke *sky*.

⁹⁰ Som Tom Waits Library påpeker, brukte Waits denne formuleringen i en annen sang også. ”Bottom Of The World” (Orphans, Brawlers, 2006): ”Well, God’s green hair is where I slept last / He balanced a diamond on a blade of grass.”

Himmelen kan imidlertid også være farlig, i værsammenheng, og her kommer adjektivet *wild* inn. Det er dermed ikke sikkert at det er snakk om en udelt positiv beskrivelse av Marie. I de neste versene sies det også at menn gjør dumme ting, noe som knyttes til Marie ved ordet *and*. Marie er himmelen, og menn gjør dumme ting. Videre hevdes det at hun ”turn kings into beggars / And beggars into kings”. I tillegg til å være en fiffig kiasme illustrerer dette Maries vesen godt: Hun får storheter til å føle seg små i hennes nærvær, mens usikre og lite vellykkede menn føler seg som konger. Det betyr neppe at hun har et politisk eller sosialt prosjekt, men beskriver heller hvilken innvirkning hun har på folk; hun snur alt på hodet.

Andre strofe, refrenget, skiller seg ikke bare fra de andre strofene gjennom strukturen – det har også en annen melodi. Denne går blant annet høyere enn på de andre strofene, noe som understreker det strofen preges av på den tekstlige siden: nostalgi, håp og litt naivitet. Dette kommer imidlertid ikke fram i strofens første eller andre vers, hvor duet, Marie, oppfordres til å late som om hun ikke skylder jeget noe, og at hele verden er grønn. Hva er det Marie, som i forrige strofe ble rost opp i skyene, skylder jeget? Hva har hun gjort? Dette er umulig å svare på, da ingenting i teksten avslører noe om det. Nostalgien og naiviteten er tydeligst i tredje og fjerde vers: ”We can bring back the old / days again”. Det virker som om forholdet deres var bedre før, kanskje da de var nygifte, og at jeget søker tilbake mot dette. En grønn verden viser antakelig til vår eller sommer, som igjen forbindes med lys, glede, vekst og begynnelse. Men selv om dette er en håpefull og nostalgisk strofe, er den også trist. Marie har gjort noe, ødelagt noe, ting er ikke som før, før var alt bedre. Slik virker ikke melodien bare understrekende i forhold til nostalgien og håpet, men står også i kontrast til det triste og tapte.

Tredje strofe dreier seg om tilgivelse. De tre til fire første versene utgjør en syntaktisk og semantisk parallellisme: ”The face forgives the mirror / The worm forgives the plow / The question begs the answer / Can you forgive me somehow”. Ansiktet tilgir speilet for hva det viser, innfinner seg kanskje sågar med realitetene. Marken som tilgir plogen er antakelig, som påpekt på Tom Waits Library,⁹¹ en referanse til William Blake og hans ”Proverbs of hell” fra *Marriage of Heaven and Hell*:

In seed time learn, in harvest teach, in winter enjoy. Drive your cart and your plough over the bones of the dead. The road of excess leads to the palace of wisdom. Prudence is a rich, ugly old maid courted by Incapacity. He who desires but acts not, breeds pestilence. The cut worm forgives the plough. Dip him in the river who loves water. (Blake 1975:xvii-xviii)

⁹¹ <http://www.tomwaitslibrary.com/lyrics-by-songs.html>, “All the World is Green”, andre fotnote. [Hentet 18.09.10.]

Uansett hva Blake mente med ”the cut worm forgives the plough” i den særdeles ironiske og parodiske konteksten som ”Proverbs of hell” er, kan utsagnet i seg selv forstås omtrent slik: Marken tilgir plogen fordi den vet at plogen arbeider for noe større, og at dens egen død er nødvendig. Slik er det en metafor for det å ofre seg for en større sak, et godt formål. Kanskje til og med for at målet helliger middelet?

Tredje vers er mer abstrakt enn de foregående; her er det et spørsmål som trygler sitt svar om tilgivelse. På engelsk sier man gjerne at noe ”begs the question”, at et utsagn eller en konstatering fører til, eller krever, et bestemt spørsmål.⁹² Waits har snudd uttrykket på hodet og gjort spørsmålet til den aktive, tryglende parten. At spørsmålet føler det nødvendig å bli tilgitt av svaret innebærer kanskje at svaret er skremmende, ubehagelig, uønsket, og at spørsmålet føler seg skyldig, unnskylder å ha bragt det på bane. Nå er selvsagt verken spørsmål eller svar tenkende vesener, men i dette tilfellet personifiserte begreper.⁹³ De spiller både på versene foran og strofens generelle tilgivelsesmotiv, og på et fast (og feilbrukt) uttrykk. I tillegg utvider de tilgivelsesmotivet både ved å gjøre det mer generelt, og ved å indikere at det finnes spørsmål man ikke burde stille om man ikke er forberedt på ubehagelige svar.

I resten av strofen håpes det igjen. Jeget håper at kanskje, når historien deres er over, vil de dra dit hvor det alltid er vår. Bandet vil spille sangen deres igjen, og hele verden er grønn. Både ”our story’s over” og ”where it’s always spring” hentyder til døden og det forestilte livet etter den. Jeget tror sannsynligvis at det å finne tilbake til gammel lykke og harmoni umulig kan skje i dette livet, så paradiset er siste sjanse.

Fjerde strofe er en gjentakelse av refrenget, men den er likevel litt annerledes. Det som før var håpefullt har nå, i lys av tredje strofe, blitt håpefullt med en bismak: Det er ikke håp før i døden. Dermed blir ”we can bring back the old days again” tristere og mer desperat enn forrige gang, og kanskje også mer ominøst. I tillegg viker framføringen fra den skrevne teksten på ett punkt: i stedet for ”we can bring back the old days again”, synges det denne gangen ”can we...”. Rokeringen av disse to ordene har en viktig semantisk konsekvens, da ”we can” er en påstand, en konstatering, mens ”can we” er et spørsmål. I det andre tilfellet er det tvil, i det første ikke. Håpet har med andre ord minket mellom første og andre refreng.

I femte og siste strofe dukker Waits’ velkjente måne opp igjen, denne gangen i gul sølvdrakt, og indikerer at det er natt. Om det er natt på utsigelsestidspunktet er vanskelig å

⁹² Dette er imidlertid feilaktig bruk av uttrykket. Det er egentlig et begrep fra logikken som beskriver en logisk feilslutning: ”An argument that improperly assumes as true the very point the speaker is trying to argue for” (Brians 2010). I dagligtalen brukes det likevel mer og mer som *raises the question*.

⁹³ Personifikasjon synes å være den mest dekkende betegnelsen, selv om ”spørsmål” og ”svar” ikke er helt abstrakte begreper, i den grad for eksempel ”kjærlighet” er det.

si, jeget har ikke nevnt noe om sine omgivelser tidligere i teksten. Månen er heller ikke tydelig knyttet til resten av strofen, selv om andre vers, "Oh the things that summer brings", synes å være en ettertanke som dermed burde følge av noe annet. Er en gul sølvmåne karakteristisk for sommeren? Bringer natten og månelysen fram sommerminner hos jeget? Eller er det rett og slett ingen sammenheng mellom disse konstateringene? Tredje strofe gjør ingenting for å oppklare saken, med sin erklæring av at det, noe, er en kjærlighet man kunne drept for, fulgt av fjerde strofes i sammenhengen litt ufarliggjørende gjentakelse av "and all the world is green". På samme måte som med sommer- og måneversene, skulle man tro at dette "it" i tredje vers henviser til noe i strofen før. Siden det tidligere i teksten snakkes om kjærligheten mellom jeget og Marie, er det imidlertid logisk at det er den det refereres til igjen. Det kan også være begge deler, om kjærligheten er av de tingene jeget mener sommeren bringer. Dette virker sannsynlig, da sommeren kan være synonymt med den helgrønne verden som tidligere i teksten knyttes tett til denne kjærligheten. Det eneste som drar i en annen retning er at dette grønne i tredje strofe knyttes til livet i det hinsidige, "where it's always spring". Sommeren følger våren, men hva om våren er evig?

Etter enda en gjentakelse av at hele verden er grønn i fjerde vers, bringer femte vers inn nok et subjekt. Denne gangen er det en han, som sies å balansere en diamant på et gresstrå. Diamant er her antakelig en metafor for en dugghråpe, som jo vil glitre i både sol- og måneskinn. Men hvem er det snakk om? Det mest åpenbare, og kanskje også eneste, svaret på det er Gud. Gud kan, om man mener han finnes og at han har skapt verden, også tas til inntekt for dugghråper på gresstrå. Strofens og tekstens to siste vers viser tilbake til, og på sett og vis fortsetter på, siste del av tredje strofe: "The dew will settle on our grave / When all the world is green". Også dette antyder at verden ikke blir grønn, at kjærligheten ikke blomstrer som i gamle dager, før jeget og duet er døde og begravde. I tillegg utgjør disse versene, sammen med de to versene over, en slags scene man tydelig kan se for seg. Kanskje er det også her månen hører til, som en del av denne scenen med gravstein og duggvått gress.

Teksten er med det ferdig, men sangen fortsetter. Refrenget gjentas en gang til, denne gangen med "we can". Deretter moduleres det til en litt høyere toneart, før en blåser improviserer over versmelodien. Til slutt gjentas siste del av femte strofe, fra "He is balancing a diamond...", instrumentene fortsetter litt lenger, før det hele avsluttes med en enslig gitarakkord.

Selv om den er fra samme album, er "All the World is Green" ganske ulik "God's Away On Business" og "Starving in the Belly of a Whale". Språket er mer poetisk enn basalt, og den har ikke et like sterkt musikalsk driv. Både tekst og melodi er sørgeligere,

og det hele er unektelig nostalgisk, til og med sentimentalt. Sett uavhengig av konteksten er ikke jeget nødvendigvis en av samfunnets tapere, bare en typisk ulykkelig person. Leser man jeget som Woyzeck, blir historien en annen. Uansett synes ikke teksten å romantisere noe, den er snarere negativ til livet og kjærligheten⁹⁴ og kobler mulighetene for lykke til døden. Slik er den også en god del mørkere enn for eksempel ”Yesterday is Here”, for selv om sistnevnte har lignende tematikk og drar i samme retning, glir den ikke direkte over i dødslengsel.

4.5.1. ”All the World is Green” i forhold til *Woyzeck*

I *Woyzeck* dukker ”All the World is Green” første gang opp i samme scene som ”Starving in the Belly of the Whale”, etter at kapteinen har hintet åpenlyst om Maries utroskap med tamburmajoren, og legen har kommentert Woyzecks fysiske reaksjon. Han reagerer på dette ved å synge første vers og refreng. Etter å ha sunget dem sier han: ”I’m going. A lot is possible. The weather’s nice, Captain. Look: such a beautiful, solid, rough sky – you’d almost feel like pounding a block of wood into it and hanging yourself on it. Only because of the hyphen between yes and no? Is no to blame for yes, or yes for no? I’ll have to think about that” (Büchner/Wiens 2000). Hvorpå legen løper etter ham, tydelig fornøyd med hvordan forskningen hans utvikler seg: ”A phenomenon, Woyzeck! A raise!” (Büchner/Wiens 2000) Det er en opprivende scene for Woyzeck, han begynner å innse at Marie er utro, samtidig som alt i ham kjemper mot denne tanken (”It’s not possible! Impossible!”). Sangen blir da et forsøk på å holde igjen, tenke på det positive i forholdet deres, samtidig som han etter hvert innser at kapteinen antakelig snakker sant, i og med refrengets indikasjon på at Marie skylder ham noe. Han vil likevel ikke innse konsekvensene av dette, men vil heller lure seg selv, late som om verden er grønn og alt er fint. Det merkelige utsagnet han lirer av seg etter sangen synes å være delvis påvirket av dette naive eller selvbedragende håpet, med sitt ”alt er mulig” og ”været er fint”. At alt er mulig kan imidlertid også være negativt, spesielt sett i sammenheng med at han nettopp anså Maries utroskap som umulig. Utsagnet er nok også preget av innvirkningene alle eksperimentene har hatt på Woyzecks psyke, han fabler om en vakker, solid himmel man får lyst til å henge seg i/fra, og filosoferer rundt sammenhengen mellom ja og nei; en slags abstrakt filosofering.

Sangen gjentas i sin helhet i tredje akt, første scene, og synges denne gangen som en

⁹⁴ Den er positiv til kjærlighet i seg selv, men forteller om et forhold som ikke har tålt tidens tann. Slik kan den anses som negativ til ideen om kjærlighet som noe varig.

duett mellom Woyzeck og Marie.⁹⁵ Scenen frem til da foregår på Maries rom, hvor Marie blant annet klager over at Woyzeck ikke har vært hjemme på et par dager. Woyzeck selv er ikke i rommet, men han kommer kanskje inn til slutt, med mindre han står et annet sted på scenen under duetten. I motsetning til ”God’s Away on Business” og ”Starving in the Belly of a Whale” er musikalversjonen i dette tilfellet *lenger* enn albumversjonen. Det vil si den er nesten identisk, men med en ekstra strofe, sunget av Marie. På grunn av dette verset har musikalversjonen i tillegg et ekstra refreng. Det er også noen mindre forskjeller. I musikalversjonens refreng står det ikke bare ”we can bring back the old days again”, men ”*Let’s pretend* we can bring back [...]”.⁹⁶ Der albumversjonens refreng(-fremføring) synes å dras mellom håp og tvil, er det i musikalversjonen aldri noe egentlig håp, bare simulering. De finner aldri tilbake til det gamle, men de kan late som. I den siste strofen er det i albumversjonen tatt bort et ”when” foran ”the moon is yellow silver”, og ”on the things that summer brings” er byttet ut med ”*oh* the things [...]”. Dette innebærer at det i musikalversjonen er en litt tydeligere logisk sammenheng mellom de første versene. Månen står ikke alene, men blir knyttet til sommeren ved å lyse på tingene den bringer med seg.

At musikalversjonen er en duett betyr også at det er to subjekter, eller i hvert fall to utsigere, i stedet for albumversjonens ene. Det betyr blant annet at det her er Marie som introduserer ideen om at fortidens lykke kanskje er å finne i døden og livet etter den, selv om man skulle tro det var den forrykte Woyzecks idé. Det er også hun som synger om tilgivelse, kanskje i et forsøk på å få Woyzecks. I tillegg synger også hun refrenget, noe som gjør duet i ”pretend that you owe me nothing” til Woyzeck. Man kan gå ut fra at han ikke har vært helt lett å leve med han heller, spesielt ikke etter de fysiske og psykiske eksperimentene legen har utført på ham, selv om han riktignok gjorde dette for å tjene mer penger til familien.

Ting som var uklare i albumversjonen blir tydeligere i musikalkonteksten.⁹⁷ I tillegg til at det blir åpenbart hva Marie skylder jeget, forandrer dødsmotivets betydning seg. Vi vet at Woyzeck ender med å drepe Marie, og kanskje også seg selv. Faktisk skjer dette, i Wilsons versjon, allerede i den påfølgende scenen. Denne består kun av en kort sang, sunget av Woyzeck: ”The ribbon round your neck / against your skin that’s pale as bone / It is my favourite thing you’ve worn / The band is playing our song / And we won’t come home, ’til morn’” (Waits/Brennan 2007). Manuset har for så vidt ikke sceneanvisninger som røper at dette er mordscenen (annet enn det innledende ”Open field. Near a pond. Late evening. Marie and Woyzeck”), men ”sløyfen” Marie i følge Woyzeck har rundt halsen, er blod fra

⁹⁵ Som man ser av vedlegg 5 markeres dette i teksten med ”He:” eller ”She:” foran de aktuelle strofene.

⁹⁶ Min kursivering.

⁹⁷ Uten at noen av delene er mer riktig, da teksten på albumet nettopp er en annen versjon.

knivsåret.⁹⁸ At drapet skjer rett etter duetten, en form for deprimerende og oppgitt kjærlighetssang, gjør både sangen og drapet enda mer hjerteskjærende. Det gjør også, som nevnt, dødshentydningene mer ladede. For eksempel kan verset ”Maybe when our story’s over” anses som et frampek mot Woyzecks drap og mulige selvdrap. Marie antyder at det ikke var håp for dem før i døden, han tar henne bokstavelig og fremskynder denne. Femte strofes ”It’s a love you’d kill for” er i så fall en enda tydeligere prolepse. Konteksten bringer også nytt lys over verset ”The worm forgives the plow”, som kan leses som at Woyzeck håper Marie kan tilgi ham drapet, fordi (han tror) det er nødvendig for at de skal finne tilbake til det de hadde før.

Tekstene på Waits’ musikalalbum tar utgangspunkt i allerede eksisterende fortellinger, og spinner rundt disse. Ideene sangtekstene bygger på er dermed ikke Waits’ egne, men de er heller ikke totalt styrt av historien; de ligger til en viss grad ”ved siden av”. Det finnes mange likhetstrekk mellom disse tekstene og de andre tekstene til Waits: den språklige lekenheten, leken med uttrykk og begreper, outsiderfokuset, det etter hvert mørke, truende og rare. Det er imidlertid klart at musikalmanuskriptene ga Waits ideer, referansegrunnlag og skriveplattformer han ellers ville vært uten, og la føringer på arbeidet. Likevel er musikallåtene, på lik linje med de øvrige, umiskjennelig waitsiske.

Også konsertene til Waits bærer preg av teater. Som nominasjonskomiteen til Rock And Roll Hall Of Fame skrev, da de nylig nominerte Tom Waits: ”His enormously influential live shows combine elements of German cabaret, vaudeville and roadhouse rock” (TW 2010). Waits iscenesetter både tekstene, musikken og seg selv, og insisterer slik på at det han driver med ikke er de innerste tankene og sjelelige kvalene til et genialt kunstersinn, eller selvutlevering, men (omtrent) alltid bunner i fiktive ideer og scenarier. Alt er teater!

⁹⁸ I Büchners versjon er det ingen sang, men en dialog og et veldig tydelig mord. I en senere scene fra samme versjon, når Woyzeck returnerer til åstedet for å finne og gjemme kniven, sier han: “Why are you so pale, Marie? Why have you got a red ribbon round your neck? Who have you earned that from with your sins?” (Büchner 2008:47).

Kapittel 5:

Avslutning: "What the hell is he building in there?"

Tom Waits har hatt en lang og variert karriere, som heldigvis fortsatt er i utvikling. Denne avhandlingen har undersøkt utvalgte deler av hans tekstlige univers, fra tre ulike vinkler. Målet har vært å finne særtrekk ved, og skaffe kunnskap om, Waits' skrivemåte og lyrikk. Hva har han bygget opp? Hva rører seg der inne? I den overgripende hypotesen hevdet jeg at Waits' sanglyrikk ofte skildrer samfunnets skyggeliv, men det har vært en utvikling over tid i språk og skildringsmåte. Tidlig i karrieren var skildringene gjerne sentimentale, nostalgiske og romantiserende. I takt med musikken har han etter hvert utviklet et rikere og mørkere tekstunivers, preget av tapte illusjoner. Med de tre innfallsvinklene fulgte i tillegg egne underproblemstillinger. Første innfallsvinkel undersøkte bruken av det gjennomgående månemotivet, representert av låtene "Nighthawks Postcards (From Easy Street)", "Tom Traubert's Blues" og "Alice". Andre del så nærmere på tre tekster fra den såkalte Frank-trilogien: "Franks's Wild Years" fra *Swordfishtrombones*, "Ninth & Hennepin" fra *Rain Dogs* og "Yesterday is Here" fra *Franks Wild Years*. Målet var her å spore utviklingen til den litterære personen Frank innen Waits' tekstunivers. Den siste delen tok for seg tre tekster fra et av Waits' musikalalbum, *Blood Money*: "God's Away On Business", "Starving in the Belly of the Whale" og "All the World is Green". Dette for å se om tekstene skrevet til musikal skiller seg ut fra de øvrige, og om det er fruktbart å lese tekstene uavhengig av konteksten de ble skrevet i.

I innledningen til kapitlet "Månefaser" postulerte jeg at månen i Waits' sanglyrikk stort sett ble brukt som en rekvisitt i en nattlig scene, at den pekte metonymisk mot natt. Slik kan tidspunktet etableres uten å nevnes ved navn. Dette viste seg å være bare delvis riktig. I "Nighthawk Postcards" blir den nevnt fire ganger, i ulike sammenhenger. Første gang som del av en sammenhengende rekke sammenligninger, hvor et neonskilt sammenlignes med månen, månen med en smøraktig køball, og køballen med en gul kjeks. Andre måne opptrer som et komisk brudd med et Frank Sinatra-sitat. Her har månen gått fra å være rund som en køball til å ligne delvis smeltet smør, som en ne- eller nymåne. Tredje måne, "a Dracula moon in a black disguise", blir brukt i en utvidet og personifiserende metafor for at natten må vike for dagen. Tekstens siste måne er del av et uttrykk basert på gammel overtro. En *moon holding water*, ne- eller nymåne, ble noen steder ansett som et varsel om regn. I dette tilfellet knyttes månen til jegets manglende suksess i kjærlighetslivet. Månen blir dermed et symbol på

motgang. I “Tom Traubert’s Blues” opptrer månen én gang, i første vers. Her er ikke månen rekvisitt i en nattlig scene, slik den – blant andre ting – er i “Nighthawks Postcards”, selv om teksten riktignok beskriver en sådan. Det synes heller å være snakk om månen generelt, som bilde på noe annet. Jeget bedyrer at det ikke er månen som har skylden for hans tilstand. Slik bruker han den for å erkjenne eget ansvar. I “Alice” er månen frosset i tjernet, som den faktiske månens speilbilde. Den synes umiddelbart ikke å ilegges noen videre betydning enn å indikere natt, bortsett fra også å være lyskilde for det som utspiller seg. Det finnes imidlertid en kobling mellom månen og Alice, og her er isen sentral. Den ligger mellom både leseren (og jeget) og Alice, og mellom leseren (og jeget) og månen. Både Alice og månen er fraværende i teksten. De vises gjennom isen, men er utilgjengelige for jeget. Slik kan månen leses som et symbol på både Alice og den utilgjengelige kjærligheten.

Konklusjonen er at månemotivet brukes på ulike måter, og har ofte har en større funksjon enn bare å være rekvisitt. Den har flere ganger symbolsk verdi, og symboliserer ulike ting avhengig av kontekst. Som nevnt tidligere, og som man kan se av første vedlegg, er det også stor variasjon i måten den blir presentert på: Den faller ned i “Earth Died Screaming” (1992), den er ødelagt i “Come On Up to the House” (1999), og den deromantiseres i “Bad Liver and a Broken Heart”. Som som for å toppe det hele viser Florence Nightingale den like godt fingeren i “Jack & Neal/California Here I Come” (1977). Waits’ tekstlige univers har utviklet seg over tid, men månemotivet går som en uforstyrret rød tråd gjennom hele det sanglyriske forfatterskapet. Ikke minst gjør dets hyppige opptreden Waits til en nattens lyriker.

Kapitlet “Franks ville år” undersøkte den litterære personen Frank. Selv om navnet dukket opp tidligere, ble historien om ham introdusert i låten “Frank’s Wild Years”. Dette var også den av tekstene jeg har sett på som ytte minst tolkningsmessig motstand, og det er den låten med tydeligst svart humor. Den tegnet et heller usympatisk bilde av Frank, mens den gjorde narr av småborgerlige forstadliv. Frank begynte sin karriere i Waits’ univers med å tenne på hus (og hund), forlate kona og kjøre ut i friheten. Tom Waits ble nysgjerrig på hvorfor, noe som resulterte i en hel musikal om mannen. Året før den ble satt opp slapp Waits albumet *Rain Dogs*, og det har dermed blitt ansett som midterste del av en slags Frank-trilogi. Etterhvert også av Waits – selv om en slik sammenheng etter alt å dømme ikke var tilsiktet. Jeg undersøkte likevel muligheten for at jeget i “9th & Hennepin”, fra *Rain Dogs*, kunne tenkes å være Frank. Jeg fant noen mulige krysningspunkter mellom dem, blant annet var begge i drift, på vei mot noe annet. Konklusjonen ble at Frank *kan* plasseres i teksten, men det er usikkert om det har noe for seg. Det er imidlertid sikkert at ideene bak og rundt Frank,

brustne drømmer om storhet og lykke, er å finne i både “9th & Hennepin” og mange andre Waits-låter. I “Yesterday is Here”, fra musikalen og albumet *Franks Wild Years*, synes Frank å vakle mellom å være desillusjonert og håpefull. Låten kan kanskje knyttes til sangen “Frank’s Wild Years”, som noe han skrev til vennen, ekskjæresten og muligens elskeren Willa, før han tente på huset og forlot kona. Uansett passer også “Yesterday is Here” inn i den ovennevnte tematikken – noe som er naturlig, siden den er skrevet til musikalen om Frank.

Den litterære personen Frank utviklet seg en del mellom “Frank’s Wild Years” (1983) og *Franks Wild Years* (1987). I utgangspunktet var han full av overmot og optimisme. Han skulle ut og erobre verden, men måtte kvitte seg med kona først. Han oppnådde imidlertid ikke annet enn å selge musikken sin til djevelen, i dette tilfellet reklamebransjen, og endte opp i nok en jobb han hatet. Til slutt døde han (muligens), desillusjonert og nedbrutt, nedsnødd på en parkbenk, uten verken kjærlighet eller suksess. Gårsdagen kom aldri tilbake.

Kapitlet “*Blood Money*: Waitsisk vri på tysk pre-ekspresjonisme” undersøkte sammenhengen mellom låtene fra albumet *Blood Money* og musikalen de ble skrevet til. Jeg leste tre av dem både i og utenfor kontekst, og sammenlignet dem med versjonene fra *Woyzeck*. Som vist sto tekstene støtt på egne bein, løsrevet fra musikalen. Dette var nok delvis på grunn av at Waits omarbeidet både det musikalske og det tekstlige aspektet ved låtene i platestudioet, men også fordi de i utgangspunktet sto i et såpass løst forhold til musikalmanuskriptet at de ikke var avhengige av det for å fungere. Lest alene er “God’s Away On Business” en dystopisk tekst, hvor et lyrisk jeg vitner om desperate mennesker i en verden på vei ned i grøfta. Dette underbygges musikalsk, med et voldsomt, vindskeivt og til dels kaotisk lydbilde. Det lyriske jegets holdning, også vist gjennom vokalbruken, indikerer at jeget nærmest finner den fortvilte situasjonen underholdende, og i det hele tatt har en kynisk holdning til menneskelig lidelse. Dette stemmer bra overens med musikalen, hvor låten synges av legen som utfører medisinske eksperimenter på Woyzeck uten å bry seg om annet enn forskningsresultatene. Å sette seg inn i konteksten forandrer ikke forståelsen av teksten i særlig grad, men det tilfører flere lag og assosiasjoner. Låten tilfører også musikalmanuset noe, blant annet utdyper den legens psyke, og bidrar både semantisk og musikalsk til å skape stemning.

“Starving in the Belly of a Whale” minner på mange måter om “God’s Away On Business”. Her handler det ikke direkte om verdens undergang eller dommedag, men om livets meningsløshet og menneskers mangel på kontroll. Også her synes jeget å la seg underholde av situasjonen. Kanskje mener han at han er situasjonen overlegen, kanskje bruker han den til å utnytte andre, kanskje er han bare resignert og iskald. Alle alternativene stemmer

overens med kapteinen som synger låten i musikalen. Musikalversjonen er imidlertid mer spesifikk, som om kapteinen kun snakker om og gjør narr av Woyzeck. I albumversjonen er *alles* liv et feiltak. Som tilfellet var med “God’s Away On Business” belyser og utdyper teksten og musikalen hverandre gjensidig.

Leser man kapitlets siste låt – “All the World is Green” – uavhengig av kontekst, er det en sår beretning om tapt kjærlighet. Det lyriske jeget synger til et du og vil at de skal finne tilbake til lykkeligere tider, før forholdet surnet. Det antydes at dette ikke kan skje før de begge ligger i graven. I musikalen er dette en duett, sunget av Woyzeck og kjæresten Marie. Der albumversjonen har ett subjekt, har musikalversjonen dermed to, noe som forandrer lesningen en del. Ting som var uklare i albumversjonen blir også tydeligere i musikalkonteksten. Blant annet forandres dødsmotivets betydning, da vi vet at Woyzeck faktisk ender med å drepe Marie, og kanskje også seg selv. At drapet skjer rett etter duetten gjør både sangen og drapet ekstra hjerteskjærende.

Musikallåtene er skrevet til spesifikke historier, noe som naturlig nok la føringer på tematikken. De er likevel gjenkjennelig waitsiske, og deler tekstlige og musikalske trekk med mange av hans øvrige låter.

Et av målene med denne avhandlingen var å finne særtrekk ved Tom Waits’ (og Kathleen Brennans) skrivemåte og lyrikk. Gjennom de ni tekstlesningene har jeg merket meg flere ting, i tillegg til at det gjerne er samfunnets skyggesider som beskrives. Det dukker ofte opp tolkningsmotvillige formuleringer, selv i tidlige tekster. Dette kan ofte gi tekstene lettere surrealistiske eller absurde trekk. Det lekes mye med ord, uttrykk, instrumenter og lyd, og Waits synes av og til å velge ord like mye ut fra klang som betydning. De lydlige og tekstlige aspektene både utfyller, kontrasterer og illustrerer hverandre. Et godt eksempel på det sistnevnte er bruken av *walking bass* i “Nighthawk Postcards”, som illustrerer at jeget forflytter seg innendørs uten at dette sies eksplisitt. Mange av tekstene er vittige i større og mindre grad, som Waits også gjerne er i intervjuer. Mange er også mer narrative enn lyriske, men de inneholder stort sett alltid lyriske trekk i tillegg. Alt er fiktivt – i likhet med mye av det Waits forteller i intervjuer. Tekstene – eller personene i tekstene – er ofte preget av lengsel mot noe annet, som igjen fører til reisetrang. Derfor er det også mange tog, biler og etter hvert også båter å finne, og en del av de lyriske jegene befinner seg utenlands. Det sanglyriske forfatterskapet som helhet er preget av et grunnleggende alvor koblet med en like grunnleggende lekenhet. Lekenheten til Waits viser seg imidlertid ikke bare i tekstene og musikken, men også i intervjusituasjoner, og i skapeprosessen. I forbindelse med lanseringen av *Rain Dogs* uttalte Waits: “[...] The way that I’m constructing songs is different now than

the way I used to, it's more like collage really. I'll take bits – I'll put that there and this here and I'll nail that to the side and then we'll paint it yellow and put a hat on it. It's more construction.” (Waits sitert i Jacobs 2006:129) Dette utsagnet viser at han tar det kreative arbeidet alvorlig, samtidig som han leker seg.

Hypotesen om en utviklingslinje i Waits' sanglyrikk har stort sett vist seg å stemme. Det ville imidlertid kommet enda bedre fram om tekstutvalget hadde vært litt annerledes. På grunn av de tre innfallsvinklene var tre av tekstene fra samme år, og tre andre var alle fra siste halvdel av 1980-tallet. Dermed ble det ikke den spredningen i tid som ville vært optimalt. Men også dette tekstutvalget viser en tydelig utvikling.

De tidligste tekstene er mer preget av nostalgi enn de nyere, selv om nostalgien til en viss grad synes å følge de rolige, melankolske sangene, også inn i nyere tid. De tekstene jeg så på var stort sett lite sentimentale, og det kan se ut som om Waits gjorde seg mer eller mindre ferdig med tydelig sentimentalitet i løpet av de to første albumene. Romantisering av samfunnets skyggesider og menneskelige laster som alkoholmisbruk var i dette tekstutvalget kanskje tydeligst på “Nighthawk Postcards”, som stammer fra den tiden da Waits levde opp til scenepersonaen han hadde skapt; en lett forfyllet og bohems barmusikant. På åttitallet ble skildringene skarpere, mørkere og mer desillusjonerte, og tekstene generelt mer kreative og smått absurde enn tidligere. Det samme kan sies om musikken, som virkelig sto for et helt nytt uttrykk. Fra nittitallet og utover ble språkbruken mer lyrisk og konsentrert, selv om de rent narrative tekstene er å finne også her. Kanskje ikke på *Alice* eller *Blood Money*, men blant annet på *Mule Variations*. Det har gått en utvikling fra ordrikdom og mange metaforer, til dels lag på lag, til knappere og kanskje mer gjennomtenkte, mindre improviserte formuleringer. Musikken har siden åttitallet vekslet mellom det rare, voldsomme og urovekkende, og det rolige, vakre og melankolske. Til sammen utgjør låtene et eget nabolag som er i stadig utvikling. Som David Smay skriver, har det også funnet sin plass i populærkulturen:

”[...] that vision that Tom created moves and breathes in the world now. It's an entire constellation of associations – Brecht/Weill cabaret, eerie rural landscapes, amputees and dwarfs, biblical menace, clattering percussion, inverted blues. It pops up in children's movies (“Underground” in *Robots*), in Dark Cabaret acts, in gritty dramas like *The Wire*, on stage, in graphic design. The Tom Waits Carnival is now part of common currency.” (Smay 2008:17)

Slik har Tom Waits, som selv har mange populærkulturelle referanser i tekstene, blitt en del av et populærkulturelt referansegrunnlag. I følge The Internet Movie Database (2010) har 101 filmer og tv-serier brukt en Waits-låt i soundtracket siden 1976. For en

artist som er anerkjent uten å være *mainstream*, er dette et imponerende høyt tall. Men så er det også mye å ta av. Tom Waits har snekret et slott, det er gult og bruker hatt, og huser rare og ensomme skikkelser i skyggefulle kriker og kroker: alkoholikere og prostituerte, dverger og amputerte, tolv år gamle halliker, enøyde menn, klatrende aper, kaotiske tilstander og brustne drømmer.

VEDLEGG 1

Månereferansene samlet

- Antall offisielt utgitte låter månen er nevnt i: 72
- Antall ganger den er nevnt til sammen (innen de offisielt utgitte sangene), med unntak av der det er ren gjentakelske av samme linje (refreng e.l.), men irednet 4.a. – 4.d., da konteksten varierer litt: 92
- Antall album totalt, ekskludert samleplater og livealbum: 19
- Antall album *uten* månereferanse: 1 (*Heartattack and Vine*)

Closing Time

1. “Midnight Lullaby”

You can burn the midnight oil with me as long as you will
Stare out at the moon upon the windowsill and dream

2.a. “Rosie”

Well, I'm sitting on a windowsill, blowing my horn
Nobody's up except the moon and me

2.b. And the moon's all up, full and big
Apricot tips in an indigo sky

3. “Little Trip To Heaven (On The Wings Of Your Love)”

Little trip to heaven on the wings of your love
Banana moon is shining in the sky

4.a. “Grapefruit moon”

Grapefruit moon, one star shining
Shining down on me

4.b. And the grapefruit moon, one star shining
Can't turn back the tide

4.c. And the grapefruit moon, one star shining
Is more than I can hide

4.d. And the grapefruit moon, one star shining
Is all that I can see

The Heart of Saturday Night:

5. “New Coat of Paint”

We'll laugh at that old bloodshot moon
In that Burgundy sky

6. "San Diego Serenade"

I never saw the moonlight until it shone off of your breast

7.a. "Shiver Me Timbers"

My tears are salt water, and the moon's full and high

7.b. So please call my missus, gotta tell her not to cry now

'Cause my goodbye is written by the moon in the sky

8. "Diamonds on my Windshield"

There's a Duster trying to change my tune

He's pulling up fast on the right

Rolling restlessly by a twenty-four hour moon

9.a. "Drunk on the Moon"

I'm drunk on the moon

9.b. And the moon's a silver slipper, it's pouring champagne stars

9.c. Hearts flutter and race, the moon's on the wane

Nighthawks at the Diner

10. "Better off without a wife"

Cause I like to sleep until the crack of noon

Midnight howling at the moon

11.a. "Nighthawk Postcards (From Easystreet)"

And as a neon swizzle stick is stirring up the sultry night air

Looks like a yellow biscuit of a buttery cue ball moon

Rolling maverick across an obsidian sky

11.b. 'Cause that's life, that's what all the people say

You're riding high in April, you're seriously shot down in May

I know I'm gonna change that tune

When I'm standing underneath a buttery moon

That's all melted off to one side

11.c. And a Dracula moon in a black disguise

Was making its way back to its pre-paid room at the St. Moritz Hotel

11.d. But the chances are that more than likely

Standing underneath a moon holding water

I'll probably be held over for another

Smashed weekend

12. "Warm Beer And Cold Women"

And now the moon's rising, ain't no time to lose

13. "Putnam County"

And they'd suck on Coca Colas, yeah, and be spitting Day's Work
Until the moon was a stray dog on the ridge and
And the taverns would be swollen until the naked eye of two a.m.

14. "Big Joe And Phantom 309"

Yeah, every now and then when the moon's holding water
Well, they say that old Joe'll stop and give you a ride

Small Change

15. "Tom Traubert's Blues"

Wasted and wounded, it ain't what the moon did
I got what I paid for now

16. "I Wish I Was In New Orleans"

meet me at the old saloon
make sure there's a Dixie moon

17. "Pasties and a G-String"

cleavage cleavage thighs and hips
from the nape of her neck
to the lips tick lips
chopped and channeled
and lowered and louvered
and a cheater slicks
and baby moons

18. "Bad Liver and a Broken Heart"

and no the moon ain't romantic
it's intimidating as hell

19. "I Can't Wait to Get Off Work"

I'm a moonlight watchmanic
it's hard to be romantic

Foreign Affairs

20.a. "Medley: Jack & Neal / California Here I Come"

And the moonlight dressed the double breasted foothills in the mirror
Weaving out a negligee and a black brassiere

20.b. Just then Florence Nightingale she dropped her drawers and
Stuck her fat ass half way out of the window to a Wilson Pickett tune
And shouted Get a load of this and gave the finger to the moon

20.c. Neal was singing to the nurse Underneath the Harlem Moon
And somehow you could just tell we'd be in California soon

21. "Potter's Field"

Cause when the weathervane is sleeping and the moon turns his back
You crawl on your belly along the railroad tracks

22. "Burma Shave"

And the road was like a ribbon and the moon was like a bone
He didn't seem to be like any guy she'd ever known

Blue Valentine

23.a. "Red Shoes By The Drugstore"

the dogs bayed the moon
and rattled their chain

23.b. and it's Christmas Eve
in a sad café
when the moon gets it's way
there's a little blue jay by the news-stand

24. "Romeo is Bleeding"

and then they all try to stand like Romeo
beneath the moon cut like a sickle

Heartattack and Vine

One From the Heart

25. "This One's From the Heart"

The moon is a yellow stain
across the sky

Swordfishtrombones

26. "Shore Leave"

and I wondered how the same moon outside
over this Chinatown fair
could look down on Illinois
and find you there

27. "Swordfishtrombones"

And Chesterfield moonbeams in a song

Rain Dogs

28. "Clap Hands"

Moon in the window, a bird on the pole
Can always find a millionaire to shovel all the coal

29. "Jockey Full of Bourbon"

Schiffer broke a bottle on Morgan's head
And I've been stepping on the devil's tail
Across the stripes of a full moon's head
Through the bars of a Cuban jail

30. "Time"

Well the smart money's on Harlow
And the moon is in the street
The shadow boys are breaking all the laws

31. "Ninth & Hennepin"

And the moon's teeth marks are
On the sky like a tarp thrown over all this

32. "Downtown Train"

Outside another yellow moon
Punched a hole in the nighttime

Franks Wild Years

33. "Yesterday is Here"

well the road's out before me
and the moon is shining bright
what I want you to remember
as I disappear tonight

34. "I'll Take New York"

Beat the Parade drum
hit all the bars
I want the moon and stars
But I'll take NY

Night on Earth

35. "Back in the Good Old World (Gypsy)"

When I was a boy,
the moon was a pearl
the sun a yellow gold.
But when I was a man,
the wind blew cold
the hills were upside down.

Bone Machine

36. "Earth Died Screaming"

There was thunder

There was lightning
Then the stars went out
And the moon fell from the sky
It rained mackerel
It rained trout

37. "Jesus Gonna Be Here"

He's gonna cover us up with leaves
With a blanket from the moon
With a promise and a vow
And a lullaby for my brow
Jesus gonna be here
Be here soon

38. "Black Wings"

When the moon is a cold chiseled dagger
Sharp enough to draw blood from a stone
He rides through your dreams on a coach
And horses and the fence posts
In the moonlight look like bones.

The Black Rider

39.a. "November"

No shadow
No stars
No moon
No cars
November

39.b. It only believes
In a pile of dead leaves
And a moon
That's the color of bone

("That's the Way" (Tekst: William Burroughs))

That's the way the stomach rumbles
That's the way the bee bumbles
That's the way the needle pricks
That's the way the glue sticks
That's the way the potato mashes
That's the way the pan flashes
That's the way the market crashes
That's the way the whip lashes
That's the way the teeth knashes
That's the way the gravy stains
That's the way the moon wanes)

40. "I'll Shoot the Moon"

I'll shoot the moon right out of the sky

For you baby
I'll shoot the moon for you

Mule Variations

41. "Big in Japan"

I got the moon I got the cheese I got the whole damn nation
On its knees I got the rooster I got the crow
I got the ebb I got the flow

42. "Lowside of the Road"

The moon is red and your
dancin real slow
29 miles left to go

43. "Hold On"

Well, the moon was gold, her
hair like wind
She said don't look back just
come on Jim

44. "Black Market Baby"

My eyes say their prayers to her
sailors ring her bell
Like a moth mistakes a light bulb
For the moon and goes to hell

45. "Come On Up to the House"

Well the moon is broken
And the sky is cracked
Come on up to the house

Blood Money

46. "Coney Island Baby"

She's a princess, in a red dress
She's the moon in the mist to me

47. "All the World is Green"

The moon is yellow silver
Oh the things that summer brings
It's a love you'd kill for
And all the world is green

48. "God's Away on Business"

Digging up the dead with a shovel and a pick
It's a job, it's a job
Bloody moon rising with a plague and a flood
Join the mob, join the mob

49. "Lullaby"

Sun is red; moon is cracked
Daddy's never coming back

Alice

50. "Alice"

It's dreamy weather we're on
You wave your crooked wand
Along an icy pond
With a frozen moon

51.a. "Flowers Grave"

Someday the silver moon and I
Will go to Dreamland

51.b. If we are to die tonight
Is there moonlight up ahead

52. "No One Knows I'm Gone"

But the moon is full here every night
And I can bathe here in his light

53. "Fish & Bird"

He said: you cannot live in the ocean
And she said to him: You never can live in the sky
But the ocean is filled with tears
And the sea turns into a mirror
And there's a whale in the moon when it's clear
And a bird on the tide

54. "Barcarolle"

A cloud lets go of the moon
Her ribbons are all out of tune

Real Gone

55.a. "Top of the Hill"

I need your moon to be the sky
Sky against
Don't get your trouser button
Stuck on the fence

55.b. The moon rises over Dog Street
Jefferson said every things reet

56. "Sins of My Father"

Dogs been scratching at the door all nite

Long neck birds flying out of the moon light

57. "Don't Go Into That Barn"

Black cellophane sky at midnite
Big blue moon with three gold rings

58. "How's It Gonna End"

The moon climbed up an empty sky
The sun sank down behind the tree

59. "Metropolitan Glide"

The low bottom of the china moon
The black swan and the way too soon

60. "Dead and Lovely"

She thought she had the moon
In her pocket...

61. "Cirkus"

And they played lopsided heart
And moon over Dog Street

62. "Green Grass"

Come closer don't be shy
Stand beneath a rainy sky
The moon is over the rise
Think of me as a train goes by

63.a. "Baby Gonna Leave Me"

I stood by the faucet
Till the sink filled up
I stood by the window
Till the moon came up

63.b. my baby ripped my heart out
with every turn of the moon

Orphans

Brawlers

64. "LowDown"

the second hand moon
is shining for my gal

65. "Bottom of the World"

Blackjack Ruby and Nimrod Cain
the moon is the color of a coffee stain
Jesse Frank and Birdy Joe Hoaks
but who is the king of all these folks

66.a. "Lucinda"

I made a wish on a sliver of moonlight
a sly grin and a bowl full of stars

66.b. I heard someone pull the trigger
her breasts heaved in the moonlight again
there was a smear of gold in the window
and then I was the jewel of her sin

Bawlers

67. "Shiny Things"

leave me alone you big old moon
the light you cast is just a liar
you're like the crows
cause if it glows
you're dressed to go
you guessed I know
you'll always bring
them shiny things

68. a. "World Keeps Turning"

the world don't care and yet it clings to me
the moon is gold and silvery

68.b. I was so green and the dress you wore was yellow
the world keeps turning the world keeps turning
the sun is down and the moon is in the meadow
the world keeps turning the world keeps turning

69. "Down There By the Train"

there's a golden moon
that shines up through the mist
I know that your name
will be on that list

70. "Jayne's Blue Wish"

The sky holds all our wishes
the dish ran away with the spoon
chimney smoke ties the roofs to the sky
there's a hole over head
but it's only the moon

Bastards

71. "Children's Story" (Tysk original av Büchner, fra *Woyzeck*)

and the moon was looking at him so friendly
and when he finally got to the moon
the moon was a piece of rotten wood

72. "Spidey's Wild Ride"

life mooned and clouded blued and skied
and all the clocks blew up on Spidey's wild ride

VEDLEGG 2

Waltzing Matilda

Lyrics by A.B. Paterson

Once a jolly swagman camped by a billabong,
Under the shade of a Coolibah tree,
And he sang as he watched and waited till his billy boil,
You'll come a Waltzing Matilda with me.

Waltzing Matilda, Waltzing Matilda,
You'll come a Waltzing Matilda with me,
And he sang as he watched and waited till his billy boil
You'll come a Waltzing Matilda with me.

Down came a jumbuck to drink at that billabong
Up jumped the swagman and grabbed him with glee,
And he sang as he shoved that jumbuck in his tucker bag
You'll come a Waltzing Matilda with me.

Waltzing Matilda, Waltzing Matilda,
You'll come a Waltzing Matilda with me,
And he sang as he shoved that jumbuck in his tucker bag
You'll come a Waltzing Matilda with me.

Up rode the squatter mounted on his thorough-bred
Down came the troopers One Two Three
Whose that jolly jumbuck you've got in your tucker bag
You'll come a Waltzing Matilda with me.

Waltzing Matilda Waltzing Matilda
You'll come a Waltzing Matilda with me
Whose that jolly jumbuck you've got in your tucker-bag
You'll come a Waltzing Matilda with me.

Up jumped the swagman sprang in to the billabong
You'll never catch me alive said he,
And his ghost may be heard as you pass by that billabong
You'll come a Waltzing Matilda with me.

Waltzing Matilda Waltzing Matilda
You'll come a Waltzing Matilda with me
And his ghost may be heard as you pass by that billabong
You'll come a Waltzing Matilda with me.

Hentet fra Images Australia (se litteraturlisten).

VEDLEGG 3

God's Away On Business

(*Woyzeck* theatre version, 2000)

There's a one-eyed man in the poker pit

They're digging up the dead with a shovel and a pick

The sun went down; the moon wept blood

A bloody jack of Diamonds, a plague and a flood

There's a leak, there's a leak

In the boiler room, the poor, the lame, the blind

Who are the ones left in charge?

Killers, thieves and whores

There's a leak, there's a leak

In the boiler room, the poor, the lame, the blind

Who are the ones left in charge?

Killers, thieves and whores

God's Away, God's Away, God's Away on Business ...

Bacteria, bacteria...

As published in the *Woyzeck* songbook (Betty Nansen Teatret, 2000) Written by: Tom Waits/ Kathleen Waits-Brennan Published by: Jalma Publishing (ASCAP), © 2000

Hentet på Tom Waits Library.

VEDLEGG 4

Starving In The Belly (Of A Whale)

(*Woyzeck* theatre version, 2000)

Your life is whittled
Time's a riddle; man's a fiddle
That it plays on
When the day breaks
And the earth quakes; your life's a mistake
All day long

Who gives a good god damn
You'll never get out alive
There's no meaning; don't go dreaming
A man must test his mettle
In a crooked old world

Starving in the Belly
Starving in the Belly
Starving in the Belly of a Whale

As published in the *Woyzeck* songbook (Betty Nansen Teatret, 2000)

Written by: Tom Waits/ Kathleen Waits-Brennan

Published by: Jalma Publishing (ASCAP), © 2000

Hentet på Tom Waits Library.

VEDLEGG 5

All The World's Green

(Woyzeck theatre version, 2000)

He:

I fell into the ocean
When you became my wife
I risked it all against the sea
To have a better life
Marie you're the wide blue sky
And men do foolish things
You turn kings into beggars
And beggars into kings

Pretend that you owe me nothing
And all the world is green
Let's pretend we can bring back the old
days again
And all the world is green

She:

Let me lie about it all
Call back yesterday
We lay down in a shady grove
With the yellow buds of May
Now the shadows are getting longer
Winter's moving in
It is colder than I remember
That it's ever been

Pretend that you owe me nothing
And all the world is green
Let's pretend we can bring back the old
days again
And all the world is green

She:

The face forgives the mirror
The worm forgives the plow
The questions begs the answer
Can you forgive me somehow
Maybe when our story's over
We'll go where it's always spring
The band is playing our song again
And all the world is green

Pretend that you owe me nothing
And all the world is green
Let's pretend we can bring back the old
days again
And all the world is green

He:

When the moon is yellow silver
On the things that summer brings
It's a love you'd kill for
And all the world is green
He is balancing a diamond
On a blade of grass
The dew will settle on our grave
When all the world is green

As published in the Woyzeck songbook (Betty Nansen Teatret, 2000)
Written by: Tom Waits/ Kathleen Waits-Brennan
Published by: Jalma Publishing (ASCAP), © 2000

Hentet på Tom Waits Library.

Litteratur

A Historical Dictionary of American Slang. (© 2004-2007).

<http://www.alphadictionary.com/slang/> [Hentet 06.09.10]

American Rails. (© 2007-2010). "The ESPEE, The Friendly Southern Pacific".

<http://www.american-rails.com/southern-pacific.html> [Hentet 28.10.10]

ANTI Records. (© ANTI- 2004). <http://www.anti.com/> [Hentet 03.08.10]

Apple Dictionary. Versjon 2.0.3 (51.5). © Copyright 2005-2007 Apple Inc.

Bibelen. (© 2008 Bibelselskapet og Verbum forlag.) Det Norske Bibelselskap.

<http://www.bibel.no>. [Hentet 12.08.10]

Blake, William. 1975. *Marriage of Heaven and Hell*. Facsimile edition. Oxford University Press, New York.

Brians, Paul. "Common Errors in English Usage" (© Paul Brians 2010). Washington State University. <http://www.wsu.edu/~brians/errors/begs.html> [Hentet 20.09.10]

Büchner, Georg. 2008. *Woyzeck*. Oversatt av Gregory Motton. Nick Hern Books Ltd, London.

Büchner, Georg. 2000. *Woyzeck*. Adaptert av Wolfgang Wiens. Tom Waits Library (© 1999-2010), <http://www.tomwaitslibrary.com/woyzeck-texts.html>. [Hentet 23.08.10]

Campbell, Joseph. 1993. *The Hero with a Thousand Faces* [1949]. Fontana Press, London.

Dictionary.com. (© 2010). <http://dictionary.reference.com/> [Hentet 18.06.10]

Engesland, Marianne Hoff. 2005. *Dance Me To The End Of Love – Den problematiske kjærligheten og en reise mot innsikt*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.

Hoskyns, Barney. 2009. *Lowside of the Road. A Life of Tom Waits*. Faber & Faber, London.

Images Australia. "Waltzing Matilda". <http://www.imagesaustralia.com/waltzingmatilda.htm>. [Hentet 16.03.10]

International Movie Database. (Copyright © 1990-2010 IMDb.com, Inc.). "Harvey (1950) – Memorable Quotes". <http://www.imdb.com/title/tt0042546/quotes> [Hentet 09.10.10]

Jacobs, Jay S. 2006. *Wild Years. The Music and Myth of Tom Waits* [2000]. 2. utg., ECW Press, Toronto.

Janss, Christian og Christian Refsum. 2003. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Universitetsforlaget, Oslo.

Jones, Angela. 2007. "Musical Apocalypse: Tom Waits' *Bone Machine*. Fra det elektroniske

- tidsskriftet *Forum*, Issue 5. University of Edinburgh.
<http://forum.llc.ed.ac.uk/index.php> [Hentet 07.04.09]
- Kessel, Corinne. 2000. *Human Oddities, Rain Dogs, and Other Wanderers: Character and Narrative in the Music of Tom Waits*. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. Department of Music, University of Alberta, Canada. Tilgjengelig fra <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp01/MQ59728.pdf> [Hentet 07.04.09]
- Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language* [fransk orig. 1974]. Oversatt av Margaret Waller. Columbia University Press, New York.
- Kulturhistorisk museum (© Kulturhistorisk museum 2010)
http://www.khm.uio.no/utstillinger2/pilegrimsspor/aatte_helgener.html [Hentet 15.06.10]
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Linneberg, Arild og Erling Aadland. 2007. Forelesning i "Sanglyrikk", Universitetet i Bergen.
- McLeish, Kenneth. 2008. "Introduction" [1996] i *Woyzeck*, Büchner. Nick Hern Books Ltd, London.
- Merriam-Webster Dictionary* (© 2010 Merriam-Webster, Incorporated)
<http://mw2.merriam-webster.com/> [Hentet 03.04.10]
- Mollerin, Kaja Schjerven. 2006. "*With one hand waving free*". Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Montandon, Mac. Red. 2005. *Innocent When You Dream. Tom Waits – The Collected Interviews*. Orion Books, London.
- National Library of Australia*. (© National Library of Australia. Sist verifisert: 22.03.07).
 "Who'll Come Waltzing Matilda With Me?"
<http://www.nla.gov.au/epubs/waltzingmatilda/1-Origins.html> [Hentet 30.03.2010]
- Old Bushmills Distillery (© The Old Bushmills Distillery Co. Limited 2009)
<http://www.bushmills.com> [Hentet 02.04.10]
- Online Etymology Dictionary* (© 2001-2010 Douglas Harper). <http://www.etymonline.com>
 [Hentet 31.10.09]
- Pierce, Roger. 1968. "The Sequence of Scenes in 'Woyzeck': An Approach to Directing the Play". Side 569-577 i *Educational Theatre Journal* Vol. 20, nr. 4, The Johns Hopkins University Press, Baltimore. Tilgjengelig fra JSTOR: <http://links.jstor.org> [Hentet 16.08.10]

- Polk, Noel og Stephen M. Ross. 1996. *Reading Faulkner: The Sound and the Fury*. University Press of Mississippi, Jackson.
- Scott, John A. 1980. "On the Way to Burma Shave: Tom Waits & Ballad Form". *Popular Music and Society*, Volume 7, Issue 2. S. 103-114. Bowling Green State University, Ohio 1980.
- Selboe, Tone. 2003. *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere*. Pax Forlag, Oslo.
- Smay, David. 2008. *Swordfishtrombones*. The Continuum International Publishing Group Inc, New York.
- Solis, Gabriel. 2007. "'Workin' Hard, Hardly Workin'/Hey Man, You Know Me': Tom Waits, Sound, and the Theatrics of Masculinity". *Journal of Popular Music Studies*, Volume 19, Issue 1. S. 26-58. International Association for the Study of Popular Music. Blackwell Publishing, USA.
- Stacy Adams Shoes – The Official Website. (© 2010).
<http://www.stacyadams.com/shop/mainAboutUs.html;jsessionid=ccf15da67db590a6c85dbfcb1163> [Hentet 17.06.10]
- The Online Slang Dictionary*. (Copyright © 1996 - 2010 by Walter Rader).
<http://onlineslangdictionary.com/> [Hentet 06.09.10]
- Tom Waits. (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Tom Waits Library. (© 1999-2010). <http://www.tomwaitslibrary.com/>
- Urban Dictionary*. (©1999-2010). <http://www.urbandictionary.com> [Hentet 04.10.10]
- Using English*. (© 2002-2010). "English Idioms and Idiomatic Expressions".
<http://usingenglish.com/reference/idioms/> [Hentet 04.10.10]
- Waits, Tom. 1983. "Frank's Wild Years". Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Waits, Tom. 1975. "Nighthawk Postcards (From Easy Street)". Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Waits, Tom. 1985. "Ninth & Hennepin. Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Waits, Tom. 1976. "Tom Traubert's Blues". Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Waits, Tom. 1999. "What's He Building". Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Waits, Tom og Kathleen Brennan. 2002. "Alice" [1992]. Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009

- Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Waits, Tom og Kathleen Brennan. 2000. "All the World is Green". Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Waits, Tom og Kathleen Brennan. 2004. "Day After Tomorrow". Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Waits, Tom og Kathleen Brennan. 1992. "Dirt in the Ground". Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Waits, Tom og Kathleen Brennan. 2000. "God's Away On Business". Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Waits, Tom og Kathleen Brennan. 2000. "Starving in the Belly of a Whale". Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Waits, Tom og Kathleen Brennan. 1987. "Yesterday is Here". Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Waits, Tom og Kathleen Brennan. 2000. "Woe". Tilgjengelig fra Tom Waits (© 2009 Tom Waits & ANTI Records). <http://www.tomwaits.com/>
- Aadland, Erling. 1998. *And the moon is high. Noen forsøk på å lese Bob Dylan*. Ariadne Forlag, Bergen.
- Aadland, Erling. 2003. *Love itself. Et essay om Leonard Cohens sanglyrikk*. Spartacus Forlag, Oslo.
- Aasen, Arne Johannes. 2002. "Tom Waits – lyrikk som iscenesetting". Side 88-91 i *riss* nr.2, NTNU, Trondheim.

ALBUMLISTE

- Alice*. ANTI Records. © 2002 Anti, inc.
- Blood Money*. ANTI Records. © 2002 Anti, inc.
- Franks Wild Years*. Island Records. © 1987 Island Records Ltd.
- Nighthawks at the Diner*. Asylum Records. 1975. © 1975 Elektra/Asylum Records.
- Rain Dogs*. Island Records. © 1985 Island Records Inc.
- Small Change*. Asylum Records. 1976. © 1976 Elektra/Asylum Records.
- Swordfishtrombones*. Island Records. © 1983 Island Records Inc.